

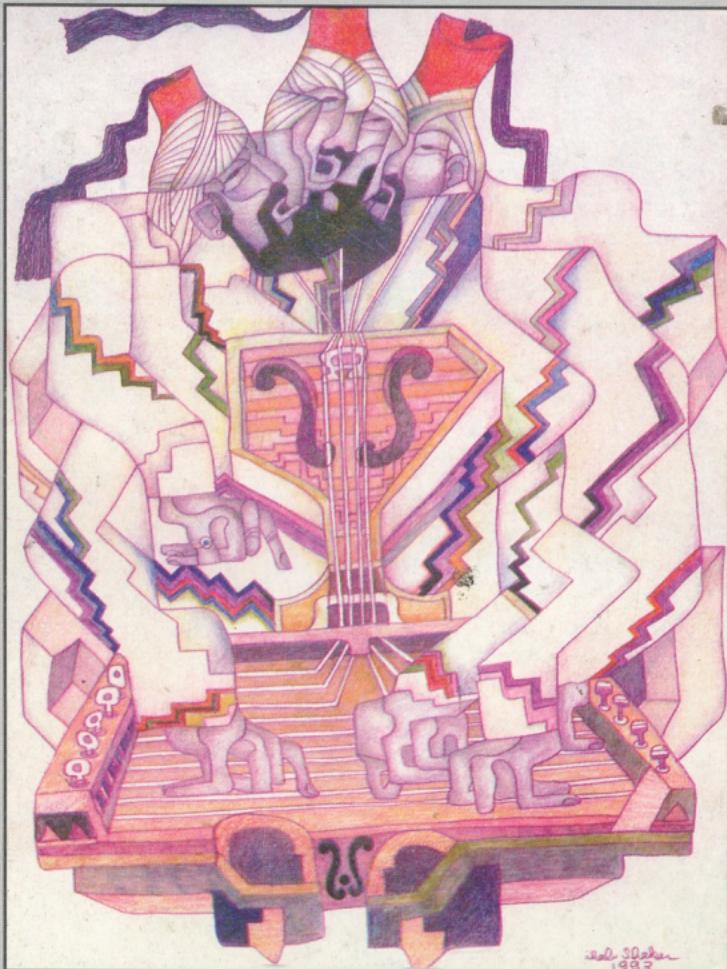
شجرة العرش من تأثيرها / رسالتان للنار بفانس

نوفمبر
١٩٩٧

العدد
١٤٧

أدوار

مجلة الثقافة / الوطنية الديمocrاطية

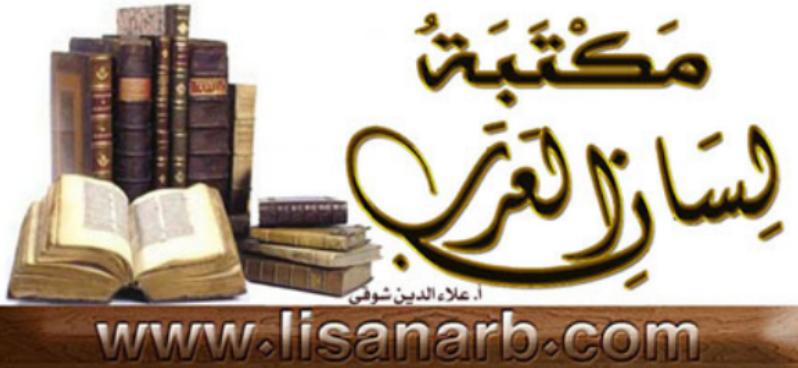


مطبوعة ٣٠ سبتمبر ١٩٩٣

مختارات من الفقه الأسود

المصير : ابن رشد فيلسوف التعدد

نقد العقل التشكيلي المصري



أدب ونقد

**مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية / شهرية
يصدرها حزب التجمع الوطني
التقدمي الودادي / نوفمبر ١٩٩٧**

رئيس مجلس الإدارة: لطفي واكد
رئيس التحرير: فريدة النشاشي
مدير التحرير: حلمى سالم
سكرتير التحرير: مصطفى عباده

مجلس التحرير: إبراهيم أصلان/
صلاح السروى / طلعت الشايب / غادة
نبيل / كمال رمزي / ماجد يوسف

المستشارون د. الطاهر مكي / د. أمينة وشيد / صلاح عيسى / د. عبد العظيم أثيلس / ملك عبد العزيز

شارك في هيئات المستشارين ومجلس التحرير والراحلون: د/لطيفة الزيات /د.
عبد الحسن طه بدر / محمد رومي شمس

أدب ونقد

التصميم - م. الأسasى للفلaf : محىسى
الدى - ن. الـبـادـاـد
لوحة الفـلـاف : لـلـفـنـان إـيـهـابـ شـاـكـر
الـلوـحـاتـ الدـاخـلـيـةـ لـلـفـنـانـينـ رـاغـبـ عـيـادـ
ومـحـمـدـ كـمـالـ
الـإخـرـاجـ الفـنـىـ: سـهـامـ العـقـادـ

أعمال الصـنـفـ والتـوـضـيـفـ: مؤـسـسـةـ الأـهـالـىـ
عـزـةـ عـزـ الـدـيـنـ - منـىـ عـبـدـ الـراـضـىـ -
مجـدىـ سـعـىـ رـخـ الدـعـرـاقـىـ

الـمـرـاسـلـاتـ: مجـلةـ أـدـبـ وـنـقـدـ ٢٢/
شـارـعـ عـبـدـ الـخـالـقـ ثـرـوـتـ
الـقـاهـرـةـ ٢٩٢٢٣.٦ـ /ـ تـ ٢٩٠٤١٢ـ :ـ

الاشـراكـاتـ: (لمـدةـ عـامـ ٢٤ـ جـنيـهاـ /ـ الـبـلـادـ
الـعـرـبـيـةـ ٢٠ـ دـولـارـ لـلـفـلـافـ /ـ دـولـارـ ٦ـ
لـلـمـؤـسـسـاتـ /ـ أـورـوبـاـ وـأـمـريـكاـ ١٠٠ـ دـولـارـ،ـ
بـاسـمـ الـأـهـالـىـ - مجلـةـ أـدـبـ وـنـقـدـ .ـ

الأـعـمـالـ السـوـارـدـ إـلـىـ المـجـلـةـ لـاـ تـرـدـ
لـأـصـحـابـهاـ سـوـاءـ نـشـرتـ أـمـ لـمـ تـنـشـرـ

المحتويات

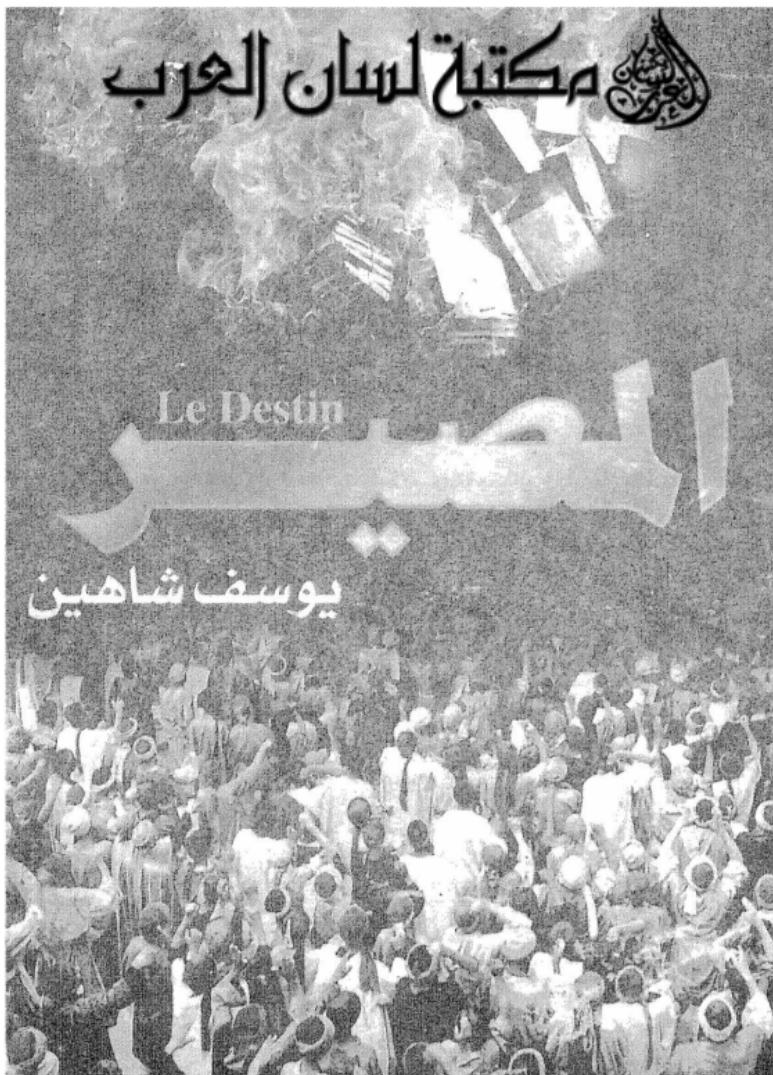
- أول الكتابة/ المحررة/ ٥
- نقد المقل التشكيلي/ أحمد فؤاد سليم/ ١١
- علم الجمال كأسلوب للحياة/ د. أشرف الصباع/ ٢٤
- السلطانة شجرة الدر بين التاريخ والسيره/ د. قاسم عبده قاسم/ ٤١
- العودة إلى التاريخ/ ميشيل فوكو/ ترجمة: د. الزواوى بغوره/ ٦٣
- رسالة إلى نزار قباني/ الشعر صياد وحيد/ عبد المنعم رمضان/ ٧٢
- منحنيات التحول والثبات فى اللغة العربية (القسم الأخير)/ د. محمود إسماعيل/ ٧٦
- * الديوان الصغير: مختارات من الفقه الاسود/ اختيار وتقديم/ د.حسن طلب/ ٩٧
- * ملف: ابن رشد: فيلسوف المستويات المتعددة/ د. مجدى عبد الحافظ/ ١١٣
- المصير" اقتحام تخوم مقتماً/ كمال رمزى/ ١٢١
- المصادر في المصير/ حلمى سالم/ ١٢٦
- لم تكن موفقاً يا جو/ محمود خير الله/ ١٢٢
- المصير ومقازلة السلطة/ أسامة حبشي/ ١٣٦
- مسرح المرأة بين سالونيكا والقاهرة/ مايسة زكي/ ١٤١
- عاشق فيينوس(قصة) هشام قاسم/ ١٤٢
- البعد العايق(قصة)/ خالد إسماعيل/ ١٤٨
- فراغات حياتية(قصة)/ محمود أبو عيشة/ ١٥١
- قصائد قصيرة(شعر)/ حسن حلمى/ ١٥٦
- قصائد عاقلة(شعر)/ عزت الطيرى/ ١٥٨
- * كلام مثقفين/ جها ولحظ ثوره/ صلاح عيسى/ ١٦٠

أدب ونقد

مكتبة لسان العرب

Le Destin

يوسف شاهين



افتتاحية

أ

أول الكتابة

باليدين عونا وأداة لخرافاتها وضيق أنفها على حساب التفكير المقلاني والتقدمي، وستستخدمنا باعتبارنا ناشرين لهذه النصوص لكي تكسب مصداقية.. ربما..

ويتبين لنا من المشاهدة اليومية أن نسخاً بالملابس - دون مبالغة من هذه الكتب الصفراء، ملقة على الأرصفة، وأن لها قراء بالألاف في بلد يقال عنه إنه لا يقرأ كثيراً، وأن تأثيرها المدمر يتتجاوز البسطاء وأنصار الأسباب ليصل إلى المتعلمين وقطاعات من المثقفين، ولم أكن أصدق.. كما أنكم لا بد لن تصدقوا.. ما حكاه لي أستاذ جامعي في إحدى كليات جامعة القاهرة العملية لدى زيارة الشيخ «متولى الشعراوى»

ترددنا طويلاً في نشر الديوان الصغير لهذا العدد «مختارات من الفقه الأسود»، رغم أننا كنا قد طلبنا من الشاعر الصديق الدكتور «حسن طلب» بالحاج أن يعده لنا، هو الذي درس التراث دراسة عميقة مستفيضة، وأعد رسالته للدكتوراه في «الرمز بين التجربتين الدينية والجمالية». واستخلص في مقدمته لهذه النصوص ضرورة تحرير الدستور المصري من المواد التي يستند إليها الظلاميون، وهي قضية سوف يجعلها محوراً لأعداد قادمة.

وبعد قراءة النصوص التي تستدعي ضحكاً كالبكاء خطر لنا أن يكون في نشرنا لها نوع من الترويج، وأن تجد فيها جماعات الظلام المستترة

سعيبها لتأييد المجتمع الظبيقي وتزيين الاستبداد هي الحالة الشائعة التي يعتادها الناس باعتبارها أبديّة ولا يتعلمون أبداً مراجعتها أو نقدّها بهدف تجاوزها.

وفي معالجتنا - المتأخرة - لفيلم «المصير» حاولنا أن نقلم الوجه الشرقي والتقدمي والآخر من تراثنا، وهو ما تقدّم إليه «يوسف شاهين» حين عالج في فيلمه صراعات الحاضر باستدعاء الماضي الذي عاش فيه الفكر والفقية المقاوم (ابن رشد)، واتسم عصره بـ«التبنّب» كما يقول لنا الدكتور مجدى عبد الحافظ، إذ كان «محمد بن تومرت» الذي حكم دولة الموحدين في زمن «ابن رشد» متزمناً على الصعيد الديني، بل وقاد العامة لتحطيم ظاهر الفتن والثقافة التي حرّمتها، بينما دعا إلى العدل والمساواة على الصعيد الاجتماعي.

ويخبرنا - وكأنه يتحدث عن الحاضر - كيف أن «السلطانين» بهدف مalaة العامة «ضحوها بالفلسفة والفلسفة» أى بالفكر الناقد، وكيف أن مشروع «ابن رشد» كان يتصنم بالشمول وامتد إلى حقل التربية والتعليم وتحرير المرأة والدعوة إلى فتح أبواب العمل المنتج أمامها وتوليه المناصب.

ويفتتح «يوسف شاهين» فيلمه بمشهد حرق مفكّر فرنسي لأنّه ترجم «ابن رشد» الذي بدأ أوروبا تخرج من المصوّر الوسطي مستلهمةً أفكاره هو الشارع الأعظم لأرسطرو، المؤسس لنطلقات عقلانية جديدة تخصه.

ويتابع الزميل «حلمي سالم» ردود أفعال من يسمون أنفسهم بالتيار الديني المستثير، ليتضح لنا أنّهم أبعد ما يكونون عن الاستمارة، وأنّهم «تكفيريون» بطريقتهم.

للكليلة في حوار مفتوح مع الأساتذة والطلاب، وكيف تدافع الأساتذة لتفسبيل يده للتبرك، وحين طلب أن يشرب كادوا أن يتقاذروا ليشربوا ما تبقى من الماء في الكوب الذي شرب منه وكأنّهم يمارسون طقساً سحرياً ينتهي إلى ما قبل التاريخ في مفارقة مذهلة، مع كونهم يدرسون العلم ويندرسونه للطلاب.. ولنا أن نتساءل أي علم هذا؟

وتوضح لنا نصوص هذا الديوان الصغير كيف استخدمت القوى الرجعية والظلمية أحاديث نبوة مشكوكاً في صحتها، وأخرى جرى انتزاعها من سياقها، والبعض جرى تأليفه بعد وفاة الرسول «صلى الله عليه وسلم» لخدم أهدافه ومصالح محددة للحكام وأصحاب الشروط على مر التاريخ، وتدعى هيئة السلطة الأبية الطبقية على المجتمعات وتعطل تطورها. ومن المعروف - كما أوردت كتب التراث - كيف شككت السيدة عائشة في بعض الأحاديث التي روتها «أبي هريرة» وإتهامه بالكذب والأخلاق.

كذلك فإن هناك أحاديث قد يكون الرسول قالها لكنها لا تصلح لعصرنا نحن الذين أعلم بشئون دينانا على حد قوله هو نفسه.

كل ذلك لمجّحت القوى المحافظة والمتردّنة التي تغلّب بأفكارها السوداء جماعات التطرف والقتل في رفع نصوص بعض الفقهاء.. وهم بشر مثلنا.. إلى مقام النص القرآني وجعلت منها مرجعاً، وتوطّأت لتفسيب ابن رشد و«الفارابي» من الفلاسفة والفقهاء، وإحضار ابن تيمية والغزالى الرجعيين. لتبقى العقلانية والاستمارة حالة هامشية، وغرفت في التزمت والمحافظة ومعاداة النساء، «فالمرأة جند من جند إبليس عظيم» في

من الفكر الماركسي ويطرق أبوابه برفق «ذلك أنا» نعرف أن انقلاباً في توجه اقتصادي ما، هو أهم بكثير من موت ملك ما..».

إنها الرحلة الشاقة للتاريخ «من الأسطورة إلى العلم» التي يقودنا فيها الدكتور «قاسم عبده قاسم» لقراءة مقارنة لقصة شجرة الدر ملكة مصر بين الأدب الشعبي والتاريخ، «إذ أن التراث التاريخي الباكر امتنج بالأدب في تراث شعوب الأرض كلها...». وحيث المؤشرات الشعبية «لا تحمل كل الحقيقة التاريخية وإنما تحمل رؤية الشعب لن بتاريخه..».

وفي هذه الرواية سوف تواجهنا تناقضات بلا حصر وستكتشف مثلاً أن السيرة الشعبية لم تجد غضاضة في أن تتولى امرأة العرش، بينما كانت الحرب ضد «شجرة الدر» التي أفضت إلى قتلها قد شنت عليها من أحد جوانبها لأنها امرأة، ومن جهة أخرى تتحاز السيرة إلى موقف رجعي يصولوجي حين ترفض فكرة أن تكون شجرة الدر جارية تزوجها الملك، لجعلها ابنة شرعية لخليفة المسلمين الذي وهبها أرض مصر بدلاً من أن تكون من عامة الشعب.

ويسوق الباحث قولًا للمؤرخ «ابن واصل»: «إن حكم المرأة أمر لم يعرف مثله في أي بلد من بلاد الإسلام...»، وكان يجب عليه أن يصحح هذا الخطأ لأن الملكة «أروى بنت أحمد» حكمت اليمن في صدر الإسلام ووحدت شطريه، وكان اليمنيون بذلك يسيرون على خطى تراثهم السياسي القديم حين حكمتهم بلقيس ملكة سبا قبل الإسلام، وبخضنا الفنان «أحمد فؤاد سليم» - الذي دخل أيضاً إلى ميدان النقد مسلحًا بأدوات معرفية ثاقبة - بقراءة لحركة الفن المصرية في إطار نقد

ولا تقتصر معالجة هذا المدد للتاريخ على الجانب الفني وإنما تتعامل مع كل من النظرية والفن الشعبي كتاريχ، ومرة أخرى يخصنا الصديق مجدى عبد المحافظ من ترجمة الباحث الجزائري الزواوى بفورة، بنص لم يسبق نشره بالعربية للمسنكر البنيسى الفرنسي الراحل «ميшиيل فوكو» عن «العودة للتاريخ»، مدافعاً عن البنية التي عبّدت النسق وأخرجه من التاريخ، أى من قانون التغير الدائم، قالاً: إنها «لم تختفي في بدايتها للتاريخ، وإنما أرادت أن تقيم تاريخاً يتميز بصراحته ونسقية أكبر...».

ولعل هذه المحاضرة التي ألقاها «فوكو» في اليابان أن تشير شهية المزixin والباحثين في التاريخ في بلادنا لمناقشتها، وأن تلتف نظر المناضلين السياسيين التقديرين الذين طالما رأوا أن الانتهاض الجماهيري المقاوم من الصعب أن يفضي إلى تغيير حاسم، وأن مثل هذا التغيير سوف يكون أيضًا ناتج عمل منظم طويل المدى يضع عقيدة الجماهير في اعتباره ويعول عليها بل ويستخلص منها أفكاراً ونتائج رئيسية دون أن تكون هدفاً في ذاتها.

إن مقالة «فوكو» تجعلنا نتساءل: هل كانت الحركة التي تطورت في الأوساط الطلابية والثقافية في فرنسا في نهاية السبعينيات «حركة ماهضة للنظيرية» حقاً؟ وألا تكون مجموعة الأفكار - التي طرحها اليسار الجديد نظرية استلهمت كفاح شعوب العالم الثالث وثوراتها وقرأت «جرامشي» و«أنتوسيير» و«ماركس»، الشاب.. و«جيغارا» و«كاسترو» و«أميلكار كابالا» و«فرانز فانون».. إلخ.

يقرب «فوكو» من نصه هنا عند بعض النقاط

الدكتور محمود إسماعيل عن منحنيات التحول والثبات في اللغة العربية وأدابها متظرين أن يحاوره فيها نقاد وباحثون، وكنا قد دعونا لملئ هذا الحوار منذ بدأنا نشر السلسلة ولم تلتقي شيئاً حتى الآن، وهو ما غيب توقعاتنا.

وفي رسالتها القصيرة والعفيفة من «سالونيك» في بيروت، حيث حضرت «مايسة زكي» ندوة عن مسرح المرأة تضع «مايسة» يدها على ما نذكر بدراسته في عدد قادم وهو «أن اسم المرأة لم يتتردد بهذه الكثافة في المسرح في دور المخرج إلا من خلال صيغة المسرح الحر الإنتاجية التي تعتمد على التمويل الذاتي والدعم المالي من الدولة أو غيرها.. وهي الصيغة التي خرجت إلى حين من سيطرة بيروقراطية الدولة ومعايرها».

سوف تجدون في هذه الافتتاحية حالة «نسوية» لا أريد ولا أحب أن أعتبر عنها، ذلك أن وضع المرأة في أي مجتمع ومكانها فيه هو معيار لا يخطئ: تقدم هذا المجتمع أو تأخره.. فماذا ترون؟ فاتنا هذا العدد أن نكتب عن الفنان التشكيلي الصديق «عز الدين نجيب»، الذي اعتقلته السلطات لفترة بتهمة التضامن مع الفلاحين الذين سيطر لهم القانون الجديد للعلاقة بين المالك والمتأجير من أراضيهما، ليضيف جديداً إلى جيش البطالة واليأس.. وسوف نتدارك ذلك في العدد القادم.

وصدر العدد الأول من مجلة «التأصيل» التي نحييها رغم اختلافنا البلجيكي مع بعض منطقاتها، وهو ما سوف نناقشه في عدد قادم. في الثاني من نوفمبر تحمل الذكرى الثمانون لصدره وعد «بلفور»، الذي «منع» أرض

العقل التشكيلي»، ويطرح موضوعاً سبق أن طرحت على صفحات «أدب ونقد»، وهو موضوع الهوية «إذ أن لقبنا النات كلاماً صعبت على صاحبها اغتراب وملأه نكك الدنيا».

ويدخل «سلمي» إلى الموضوع من باب الحالـة الثقافية الشائعة الآن في مصر والتي سماها أحد أصدقائه بـ«تانحر الطواوف عند قبائل البدو».. وهي حالة عرفتها شعوب كثيرة في ظل الازمات الطاحنة كما تعرفها كل الأنشطة والساحات الثقافية في مصر الآن من السينما للمسرح ومن النشر للأدب.

وينتصر سليم للتقدم المضطرب الذي يتأسـس على معرفة حقيقة بالنات والتى لا بد لها أن تفتح على العالم بشقة وثراً يحتقر التجارة بالفن ولعبة الأسواق، التي يسعى «الأصوليون» للسيطرة عليها باسم الهوية «كجهاد متـشـط يغى الاحتفاظ لأطول زـمـن مـكـن باقتـنـاعـاتـ الشـارـعـ وـرـجـعـيـتـهـ وـنـكـرـهـ عـنـ الـرـجـودـ وـعـنـ الـعـالـمـ».

«إنه الصدام بين الميتافيزيقي والعلقى، بين الغبي والواقفى».

وقد سبق أن أشار فنانون ونقاد فن تشكيلـي إلى حالة الاندفاع المحموم إلى الأرابيسك والخط العربي، ووجدوا فيها بالإضافة إلى تعبيرها عن أزمة عميقة ورغبة في الدفـاعـ عنـ النـاتـ أـمـامـ اجـتـياـخـ الحـدـاثـةـ وـجـدـواـ مـفـازـةـ منـ بـابـ خـفـىـ وأـحـيـاناـ مـعـلـنـ لـلـمـرـجـةـ الأـصـوـلـيـةـ العـاتـيـةـ المـدـعـوـةـ بـالـنـفـطـ.ـ وـهـوـ مـاـ يـجـعـلـنـ وـنـحـنـ نـحـبـ الخطـ العـرـبـيـ وـفـنـ الـأـرـابـيـسـكـ تـشـكـلـكـ فـيـ حـقـيقـةـ حـبـنـاـ وـتـمـنـيـ أـنـ تـصـفـ لـهـ وـأـنـ يـكـونـ حـرـاـ مـنـ كـلـ قـيدـ وـضـفـطـ.ـ وـنـشـرـ فـيـ هـذـاـ العـدـ الجـزـءـ الـآـخـيـرـ مـنـ درـاسـةـ

الشعبون التي شربت كأس المراة حتى الشمالة
والتي سيكون لفعاليتها حتماً شأن آخر ذات يوم
 قريب.. لن فقد الأمل في ذلك.. فلو فقدناه لن
 يكون برسعنا أن نحييا.. فلننافع عن الحياة
إذن.. معا.

المجزء

فلسطين للحركة الصهيونية لتقيم عليها دولة
يهودية وتطرد شعب فلسطين من وطنه. فمنع من
لا يملك لمن لا يستحق أرض شعب ومستقبله،
وإذا كانت كل المؤشرات تقول بلسان جارح إننا
نحن العرب نعيش مأزقاً حقيقياً حيث تناكل
التسوية السياسية المذلة التي ارتكبها الكثيرون
بأنفسهم.. إلا أننا لن فقد الأمل في النهوض..
الأمل في قوى التحرر والتقدم العربي، في

رجاء

تناول "أدب ونقد" كتابها الأعزاء، ألا يزيد حجم مقالاتهم أو دراساتهم بها عن عشر صفحات،
حتى لا تجور المساحة الكبيرة على حق الآخرين، وحتى لا تضطر المجلة إلى الاعتذار عن نشر ما
يزيد عن هذه المساحة المناسبة.



راغب عياد

تشكيل

ت

إعادة قراءة حركة الفن المصوّبة

في إطار نقد العقل التشكيلي

أحمد فؤاد سليم

من سوء المطاعن، فإن حالكم كتشكيليين - قد تجاوز ما عليه تناحر الطوائف عند قيائل البدو. فليس ما يجري من تفتت، وتشردم بين التشكيليين هو "صراع أجيال" كما يصور البعض للبعض الآخر، ذلك أن "الجيل" تحكم : شروط "محنة" يحياها، وأمل "برواده" و"زمن" يتراوح بينهما، وتاريخ وحين دورت في أمورنا ، تملكت الغم لحظة، إذ لم أمثل في خبايا كل جيل من أجيالنا تلك على ما يدعوه إلى محنة يكابدها، أو حتى أمل يراوده، فقد أخذ العدد الغالب منهم فوق حظه حظاً ، وفوق نصيبه نصيباً، ويطالع

مدخل عن الحال. وما جرى: الذي يغل على الساحة الآن يستحق النظر. يستحق أن نتأمله، وأن نحاول تفنيده، وتصنيفه حتى نراه جلياً على حقيقته. يجب علينا ، ونحن نشهد في حباتنا تلك ما يجري ، أن نضع نقطاً فوق المروف حتى نتمكن من التعرف على أنفسنا ، فإن لقى الذات كلما صعبت على مصحابها اغتراب، وملاه تك الدنيا. وقال لي صديق وهو يحمل على" بعد قطبيعة ، أتراك لا تعرف أن ما بينكم وبعضكم بعضاً ، فيه ما يخيف الناظر

، فكان الفن بذلك طبقات يكون الراسخ القديم في أملاها ، والحديث الجديد في أدناها ، بينما المبتدئ - ذاك - ليس سوى ترس في إعصار "الاعتراف" إلى أن يصير قديماً ، فنحن بذلك نقلب التاريخ ، ونهريه الزمن ، ونهلوك التقدم ، ونتحرر الذات المبدعة ، بل إننا إذ ذاك ، نأكل بعضنا بعضاً على مواطننا الجماعية ، ونقتات على الشراب المر فيروينا حتى نطال غليلنا.

ولقد حاورني من بين من حاورني أنساس وضعوا أنفسهم في صنف وسط بين مجموعة أقدم وبين مجموعة أحدث - وبينوا على مبتدئي منتفهم ومراهقهم - دون علم - مقولات ضميتها نفي وإلغاء لمجموعة أقدم وتزويج وإنكار لمجموعة أحدث.

فرأيت بذلك فيما يشبه الحلم الحزين شيئاً من مشاحنات "الطبقة" ، وهي على ما هي فيه من غبطة الإنفلات إلى أعلى ، ومن زهوة الاستحواد على الأدنى ، يتغلبون تارة بذلك المنظور الذي استعاروه خلسة من محتوى كتب ضفتها آلة الغرب حول شرعية "الاختلاف" ، والحق في "التناقض" - وهستيريا الرفض لذات نفسها ، وطرح الآخر من منظور الوطني حين يكون أهلياً وخصوصياً ، ومن منظور الخيانى حين يكون رسمياً ، وحكومياً.

وإذا بهم يعترفون أن موقفهم ذاك "هوية قومية" - مع أن الحق في الاختلاف لا ينفي وجود الآخر بل يؤكدده ويزيد تأكide ، فليس من

بالزيد من هو ليس على قدر المزيد - فإذا به يرى حقه هو ذات ما حاز عليه الآخر ، وكأنه خبر يوزع بين الجميع دون معيار ، لا فارق بين بطن ودماغ أو بين درع وزراع ، أو بين فعل وتفاعل ، أو بين بدع وإبداع.

بل أرانا نقتات على الزمن فنتغتابه ، ونتحرق تحرقاً للفتك فلا تشبعنا وسائل الفتوك حتى صار الحال كراهة حازت مستوى الفريضة تؤتي من غير شوط.

فما هذا الذي يجري من تشرذم ، وتفتت بين التشكيليين ، ولم العداء ، والتناحر؟ ولائي غرض يدار في الساحة ، وكيف لنا أن نجتاز تحديات الإبداع الفني ، وننخرط في دهشة الدائرة المبدعة ، ونحن على ما نحن فيه من شتات وقد ، بين الفعل وهدفه - لا ندرى أيهما يحقق غرضاً ملتئمة الذات ، الفعل إذا ابتدأ ، أم الهدف إذا انتهى.

ولقد تأملت الحال طويلاً ، فلما لم أجد من شروط صراع الأجيال ما يرد على تأملني ، أدرت الأمر في مورد العقل ، وقلت لعله السباق ، ففي السباق يكون التنافس معياراً للموضوعية . ويكون غل المهزائم سبباً للإحباط أحياناً ، ولقتل أحياناً ، وإذا بنا نشهد بين أصدقائنا من يقول بالفصل في معارض الفن بين الكبير والمصغير وبين الكبير - في ظنهم - والمبتدئ . وبين القديم والجديد ، وبين الراسخ في نظر البعض ، والناسخ في نظر البعض

القرن وهوية الفقر:
ويتحدث البعض عن الفقر والقراء ، وكان فقرهم ذاك هو جزء من سمعه الثقافة "الهوية".

بعض أولئك يرون أن الفقر ينبع الروح الأصلية ، وأن تلك الروح الأصلية - على حد زعمهم - تستمد عناصر الأصيل من تساميها فوق الديني والماضي ، ومن اتساقها مع النقاوة الإلهية التي هي في النهاية ملاذ القراء.

أولئك أمكن لهم أن يستثاروا بأشعة الفقر مستخدمين كافة وسائل الاتصال التي تعمل على تمجيد الفقر كهوية قاعدية.

لم تعد تلك الوسائل الصحفية اليومية ، والمجلة الأسبوعية والمسرح الرسمي والخاص ، والتجاري ، والفيلم السينمائي ، وبمثيوثات التليفزيون المتنوعة ، ثم أخيراً - وأيضاً - العمل الفني الذي هو "أصيل" في زعمهم ، ما دام أن هذا العمل الفني - المدعوم بوصف الأصيل - دانب على تقديم نقالية تصويرية حكائية للفنير وعاليه.

إنما الفنان "الأصيل" - كما يرونه
هو ذاك القادر على رسم حياة الأشخاص وإعادة نقل تفاصيلهم اليومية ، ومحاكاة ما تقع عليه العين ، بما في ذلك مأساتهم وألامهم ، بل وتلك اللحظات التي تؤطر انكسارهم الروحي طالما كان ذلك هو من شروط الأصيل - ومن شروط هوية الأصيل في زعمهم.

اختلاف دون فرقاء في أول الطريق وأخره ، غير أنهم يقلبون الشيء ، ويظاهرون عليه بإنكار الآخر ونفيه ، مستخدمين في ذلك متعة الغل ، وغلظة الغليل.

وتارة أخرى يحشدون الجميع . ويسدلون النقاب فوق سفورهم القديم ، ويفلتهم نشاط منتهز ، ومتدين ، فيهرولون للكبير لنفاقة ، وللصفير لايتزاذه - فتعجبت ذات نفسي بين الأصيل والمنسوخ ، وكيف اختلط المعيار على بعضه بعضاً فصار نزالاً يحمل عنوان "الحوار" وهو ليس كذلك.

وأخذت أقرب هذا ، وذاك طويلاً ، وقد أخذتني من التفكير ، فماذا يكون لو لم يكن صراع أجيال ، ولا سباق يتطاوح فيه الجميع على الفوز برقة في التاريخ ، ولا صندف نهاز يريد أن يحصل بفلة غلة من النبت.

أتكون تصفية اقتضتها شراسة الزمن . أم هي مواجهة بين معايير في المعرفة.

فلو كانت الأولى ، فائية تصفية يقصد إليها أصحابها ؟ أهي تصفية تطول العقل ، أم تطول الفن ، أم تطول الاجتماعي .

فإذا كانت تلك التصفية تطول العقل ، تكون إذ ذاك هي قصدية تذهب إلى اعتبار الثقة تعالىياً ينبعى وقفه وإدامه ؟

نقد العقل الفنى:
 إنما يتحتم علينا أن نعيد النظر
 فى فضاء العقل الفنى.
 أن نبدأ بطرفى المركز المتمثل فى
 "الملقى" والمتلقى.
 أن نبدأ بفقد العقل "الملقى" ،
 "العقل المبدع" - وينتقد العقل المتلقى ،
 العقل المستقبل - من حيث تمايز بين
 حصيلة العقل الفاعل لحدث الإبداع عند
 الملقي ، وبين محتوى إدراكية الجميل
 عند المتلقى. من واقع تعدد مستويات
 التلقى.

فذلك العقل الفنى ، والبصري ،
 والذوقى السادس - "المكون" يتقطب
 أساساً من محتوى المتواлиات السلفية
 لمعايير التقى، على حين يتقطب
 الثاني، أى العقل الفاعل لحدث الإبداع -
 العقل المكون - من محتوى الإمكانية
 المعايرة لحركية ترافق - من حيث
 المبدأ - المسلمات التى هي برهان ما
 سلف.

إنما يبدأ الحل والاحلال حين تتشكل
 البنية المستجدة لمعايير الملقي ،
 والمتلقى على السواء.

فالفنان الذى يبدأ عنده حدس
 الإبداع من مبتفى "رسالة" ، يقف على
 الفد من ذاك الذى تتغير البقية عنده
 من محتوى "فكرة فاعلة".

لنلتأمل ذلك الفارق الهام - مرة
 أخرى - بين تمثال "نهضة مصر" ،
 وتمثال "الخمسين" وكلاهما لمحمود
 مختار.

فالأول يستمد اعتباره ليس من
 كونه عملاً ثابتاً جميلاً فى الحجر

ويبدو لنا الوجه الآخر للقضية
 "دراماً". حين تواجهه - بالضرورة -
 مستويات التلقى وقد تحنت مجرياتها
 من نفس ذات السياق، وانبرت إذ ذاك
 مراكز الهمينة تنشط أفقياً لمجيد
 الوصفي ، والتوضيحي ، والتنقلي ،
 والحكائى ، والاجتماعى ، والوطنى ،
 والتراثى ، والنفسي ، كجمالية ، بل
 وكجليل - مرادف للفن ، وللإنسانى.

إنما الفن فى نظر أولئك هو ما
 يقوم على مفعول سائد، ومكان
 جاھز . مفعول يرى الجمال كتاريخ
 وليس كمعرفة . ويرى التاريخ كزمن
 وليس كحركة . ويرى الزمان هو ذاك
 المخزون فى مجال المارواثة ، وليس ذاك
 الذى تتحسّبه فعالية العقل البشري
 حين الإنخراط فى المبدع .

إذ ذاك، كيف كان يمكننا أن نسقط
 فكرة "الوطن" . وفكرة "الحرية" وفكرة
 "النضال" من فحوى تمثال محمود
 مختار (١٨٩١ - ١٩٥٦) "نهضة مصر" -
 دون أن ينخر فيه العوار ، ويهرم فيه
 الجمال السائد . ويتماهى مع القبيح .

كيف كان يمكننا أن نتقبل لوحة محمد
 ناجي (١٨٨١ - ١٩٥٦) "نهضة مصر"
 لذات بناها حين نزير عنها رسالة
 الوحدة الوطنية ووحدة الإثنية
 الدينية بين المسيحية والإسلام ، أو
 تظل لوحة "نهضة مصر لـ محمد ناجي"
 مختلفة إذ ذاك بقيمة الخيار
 التصويرى النقلى المطروح فى اللوحة .

خطوط هرمية" - وهي بالفعل كذلك - فإننا نن saja بفرا غ إجرانى اقتضت وصفية الرسالة باكثر مما تقتضيه الضرورة الجمالية ، ومن ثم فهى تشير إلى معدل جمالى متناقص من حيث هو مكرس لفحوى رسالة ، وليس "الكرة فاعلة" أى فكرة مبدعة مكتوبة .

أو ليست إذن "الخمسين" مفعمة بنقاوة تلك الفكرة الفاعلة ، حين تخيل وضعية استبدال بينها وبين تماثيل نهضة مصر :

إنه إذن استبدال بين مؤقت يبدأ
وينتهي بزمن محدود - فحوى رسالة
- بين يومومة تبدأ من حيث لا ندرك
نهاية لزمنها - فكفة فاعلة.

إنما الحال هو ذاته لو تأملنا لوحـة محمد ناجيـ التي تحمل اسم "نهضة مصر" والتي أنجزـها في العام ١٩٣٥ـ أي بعد تمثـال نهضة مصر لختارـ بما يقرب من قسمـ سـنـيات.

وتبعد لوجة ناجي كفصل في
رواية "ميلودرامية". واشية بدلات
من تلك القيم القديمة التي لا تنسى. إذ
تبعد المرأة "المتوجة" المشوقة القوام
في واجهة العمل. متقدمة لقطاعات
متوحدة من الشعب المسيحي والمسلم
والعالم والفلاح والعامل. فليس هناك
من عمارة يعتمد بها في النسبي
المساحي. أو الإيقاعي. أو الضوئي،
كما أن ليس هناك من تلوين متبادر
أو متعاه مع ذلك الكيان الغضائني الذي
ينحو إلى استطالة مبالغ فيها لأبعاد
اللوحة. ربما بفرض استيعاب عدد
كبير من طبقات الشعب المصري وهي

الجرائمى ، بل من كونه شارحاً لحال
الوطن" مستنهضا الكباراء ورافضا
المذلة من المحتل الأجنبى ، بل هو ذهب
بعيداً فى استدرار المشاعر الاجتماعية
الجاهزة "المكونة" والمحفزة فى
الذاكرة ، حين أعلنت الكتلة النحثية
عن "أسد" ذليل مضطجع يمثل المحتل
الأجنبي ، وامرأة متوجة ، مشوقة
الوقفة ، تمثل الوطن وهى تلقى بيدها
مستباحة فحة ، أنس ، الأسد.

شة هنا ما يدعو الناس - المتلقى
خاصة - للالتفاف حول "رسالة"
وللإعجاب بـ "رسالة" وبخاصة حين
تكون تلك "الرسالة" نبيلاً الفحوى،
بل وحين يكون ذلك النبيل معبراً
وكاشفاً عن مستء، قيس، وبهان...

وتبعد الكتلة الجرانيتية في منحون مختار مصمت مشغولة بالفائز والبازار، متضمنة إحالات رياضية مثلثية الجسم غالباً، تبدأ القمة فيها من رأس المرأة، وتنتهي عند ذلك السطح الذي يحمل كتلتى العنصريين معاً "المرأة والأسد" على سطح جرانيت، مبتسر.

والعمل برغم رهافة الحرفة لا يحمل
في أصله النحت حضوراً خصوصياً إلا
على قدر ما تنتهي شحنة "الرسالة"
التي لا تكرس "الفن" كلغة اتصال
بصرية ، وإنما تكشف "الحكائية"
كمحتوى سرد .

وtheses هنا سبان يحسن عرضهما:
 الأول: أن التشكيل المعماري الهرمي
 في تمثال نهضة مصر يشكو من علة
 تقرمه فوق قاعدة عملاقة مزينة.
 الثاني: أننا لو تصورنا الكتلة داخل

المتناولة عند آباء الكنيسة - لعبد الهادى الجزار - أو "البرص الزاحف المثبت فوق حاطط قديم - لحامد ندا - ، أو القوقة البحرية الواشية يأسراً "السحر القروري - لسمير رافع - أو الوضعات الحزينة المليودرامية للشخصون البشرية - لحامد عبد الله - في الصورة المرسومة.

ليست تلك تصموم بصيرية بقدر ما هي لوحات تعتمد الشعر وتمثهن الوصف الروائي.

ثمة ابتزاز هنا كامن في فضاء محروم مكرس لتفجير ملائكة الحواس، بينما الحاسة البصرية وحدها غير مرشحة لمقابلة مفردات اللغة السرية لما هو بصرى بالفعل، أى التماهى البصرى البحث فيما هو بصرى بحث. ومن هنا فإن هذه اللغة تكتسب قيمتها التعبيرية من منابع لا تكون الصياغة البصرية فيها سوى تفريغ لمهارات التقنية ، وتذليل لتلك الوساطة التي تكون الصورة فيها ذات طبيعة "أيقونية" جامدة، إذ هي لا تحمل مستويات "فنية" التصوير إلا على قدر قوة المحكى الشامن بلغة الأدب والرواية.

فالرسام هنا يسلب التداعيات المتوقعة المعممة المتشابهة ، عند مختلف الناظرين إلى العمل، فليس ثمة خصوصية "التصويرية" الفنان ، ولتجربته الذاتية، كما أنه ليس ثمة خصوصية أيضاً يستطيع أن ينفرد بها متنقى العمل لذاته نفسه - بل هو جزء

مصنفة خلف بعضها ، مهوسه بالجد وبإنتصار.

ويبدو "السياسي" ، "الاجتماعي" ، هنا وقد تجاوزا نطاقهما وارتديا لباسا ليس من سماتهما ، وصار الحال تحت مسمى الفن مسخا لا يحوز من الفن "فنية" ومقاميته، إلا على قدر ثبات الأيقونى للتبعية الأبوية.

عن تداعى المكون وعن
الخصوصية:

إننا لو استرسلنا في تفحص ذلك الفضاء الشامل الذى لم يطرح قبله على محتوى التحليل منذ أول القرن العشرين إلى اليوم ، سوف تفاجئنا تلك الحقيقة المتفاوتة بين الدائم والممؤقت في العمل الفنى، بين السرى والقىumi، بين الحكاية الأدبية والوصفية الفنية، بين الجمالى والجليل، بين المحاكاة والتفكك بين الصورة كلها بمصرية ، وبين الدلالة المسكوت عنها في لغة المعتقد، وذلك في أعمال العدد الغالب من الفنانين المصريين وبخاصة أولئك الذين نطلق عليهم "جيل الرواد" ، ثم عند مقدمات الجيلين اللاحقين لها على الأقل.

فلنتأمل تفاصيل "التصن البصرى" في أعمال مجموعة الفن المعاصر بين الأعوام ١٩٤٦ حتى ١٩٤٩ ، وهي متماهية مع نص خطابي مؤول تأويلاً مسرحياً. ولننتذكر لوحة الفار الذى يتقدى في الدماغ البشرية، أو أجسام الموتى وهي متراصة على الأرفف مثل خبز

ومتباعدة عن بعضها البعض ، ومتوازية بين بعضها وبعضها ، ولكن دون أن يكون لهذا التمايز ، أو المفارقة أو التوازى شبيه كم متواتر لحالة الانطباع.

لثانية التي نسوقها هنا فهي لعبد الهادى الجزار (١٩٢٥ - ١٩٦٦) وهى تحمل اسم "السد العالى". فقد أجزأها الجزار قبل وفاته بسترات قليلة ، وعرضها عام ١٩٦٤ فى قاعة اختانون القديمة بشارع قصر النيل. وهى عمل تصويرى يقطب حالة تحول ذات سياق درامى فى أسلوب عبد الهادى الجزار. فى هذه اللوحة أعطى الجزار ظهره بصورة مقاومة لتجربته الذاتية التى استلهمنت الفاضم والعدمى ، والوعى بالموت ، إلى حكاوى ، وصفى ، انداد إلى المنطق.

فى لوحته تلك تقع عيوننا على رأس كبير لإنسان يحمل فى دماغه هموم "السد العالى" وقد اجتلت الأجهزة ، والأسلاك ، والجهاز الجرانيتىه وتصاميم الطاقة ، وقوة العمل ، مكان تلافيف الدماغ ذاتها ، وأخذت تخرج منها تلك العناصر الميكانيكية التى تسجل الزمن ، والمكان ، والتاريخ لحدث جعله الانشغال الوطنى معهما بين الكافتين.

ولم يكتف "الجزار" بتكريرى شكل الوجه والدماغ بحيث يمكن حشه بالآلات والقطامات الحديدية ، وإنما أيضاً قام ببناء الكتفين والمصدر على هيئة تسمع باحتواء مختلف المعدات

من "تماثيل التداعى" المكون أصلًا عند عدد المشاهدين. ولنتذكر الآن حالًا لو حتى كل من حامد ندا ، وعبد الهادى الجزار ، فالأولى قد وضع لها ندا اسم "الديك والزير والمرأة" ، وهى واحدة من تصاويره الشهيرة التى تحشد قوة تعبيرية ذات نسيج معماري متفرد يكشف عن الحياة الشخصية للرسام ذاته ، إن السطح معتم ، وبارد كالرصاص وقد ساحت سمات أسفلته منقطة اللمعة بفعل استخدامه لبودرة "التلك" المؤهلة للأتصاص. ويبعد السطح كاشفًا عن محتوى احتكاريات تراكمية لجموعات لوئية متعاقبة ، ولكنها في النهاية تفصخ عن تلك "المونوكروم" المظلمة التى عشقها "ندا" في هذه الفترة من أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات.

* اختار ندا (١٩٢٤ - ١٩٩٠) وضعه الزير على جانب اللوحة الآيمن مستندًا فوق الحامل المعدنى ذى الأرجل الثلاثية إذ ذاك يرى المشاهد "الديك" وقد تأهّب فوق قمة الزير ، تأهّبًا يليق بفعل الطيران لفروط التحفز الظاهر. شدة امرأة وقط هارب فى مكان أثيرى من لوحة ندا ، غير أن البناء كله يشى بتلك الفردانية الخصوصية لفنان ملهم مثله - "فالماضى هنا يظل يمضي ، والحاضر هنا يظل يحضر" على ما يقول "هابيدجر" . وليس بآيديتنا سياق يعمم الانطباع بين المشاهدين على أساس من تشابه الاستدعاء الباطلني ، بل هو بلغة خاصة لكل متلق على حدة ، وعلاقة مفارقة تمثل محتوى التلقى لمستويات متمايزة من بعضها البعض

لقد قال هنري ماتيس بحق في كتابه ملحوظات رسام الذي نشر بباريس سنة ١٩٠٨: «لا يمكنني الفصل بين الاحساس الذي أكتبه للحياة وبين طريقي في التعبير عنها» إنما: التعبير وفق طراز تفكيري لا يتضمن العاطفة المرتسمة على وجه إنسان أو تلك التي تفسحها حركة عنيفة، بل أن ترتيب صورتي يجمعه هو تعبيري». ونحن إذن حين نحاول معاودة قراءة ما جرى لا نريد أن نذهب إلا إلى وهم تعبير الذات، وإلا إلى جوهر الفن الذي هو روح مهمومة في الخيال البشري.

إنما الفحص الذي أعني به هنا، يشير في الأساس إلى غایتين: الغایة الأولى: الحاجة كما قلنا لنقد العقل «المطلق»، ونقد العقل «المتلقى»، بأن تغامر في صميم ذاتنا وتغوص عميقاً، ونواجه امتحان وجودنا. الغایة الثانية: الضرورة التي تعتمد منها الفحص، مادام المفهوم هو ذلك المخزون «المكون» أي ذلك «السائد» الذي يقطب حالة المطلق والمتلقى معاً.

إنما زاد الطين به، حين عكف قطب على اغتيال ذات نفسه بنفسه ، إذ استحوذ على عناصر الملكات التي أنشأت تيزه . وفردايتها ، وأخذ يأكلها قاصداً إعدامها حتى لا تصل إلى الآخر الذي يغازله ، غيّر مبالاً بأن ذلك الإعدام هو ذاته نفي لبرهان تيزه وفردايتها، إذ ليس من تيز ذون

الميكانيكية ، ولات الرفع والضغط ، والأوناش العملاقة التي أخذت في النهاية النسق المعياري للجسم الإنساني. وظهر الرسم الخطى الإحتواشى، واللون السمائى المسدل كالستائر الشفافة - أثيرياً في الدرجة الضوشية وفي الإيقاع ، كائفاً بوضوح عن محتوى ذلك المدفون داخل الدماغ والوجه والكتفين والمصدر من معدات السد العالى - وعن ذلك العزم الشائع المتسيد، المتمثل فى ارتفاع الرأس إلى أعلى، وفي انقباض الفك على ذقن حادة مشفرة بالتصميم.

إنما نحن كمتلقين ، نجد أنفسنا جميعاً في مواجهة عمومية ، تصويرية ، منتشطرة، ومتتساوية في قسمتها بين المشاهدين . ذلك أن المسورة هنا لا تجسد المشهد التصويرى ، وإنما هو ذلك الأعجاب «الاستعارى» الذى يكشف استرجاعاً تمايلياً، ومنوطاً للذاكرة الجمعية.

فعلقتنا - نحن كمتلقين - بالعمل ليست سوى «ذوقية» مشاعرة بين جميع المشاهدين تفقد الخصوصية الضامنة لبرهان العمل، مثلما تقصها خصوصية صاحب العمل ، وتبدو اللوحة هنا وقد استلمت جل قيمتها من سريتها التي تعرض وتكشف هموم وإرادة وطن، فليس من وجود للمسورة ما لم يكن السد العالى هو زهورها، ورمزاً لها الذى يكشف فحوى المكانة، وغلو التقدير.

مختلفاً وراءه "المتلقى" الذي زاد افتراقه من النفس إلى الاجتماعي، ومن المكانى إلى الزمانى، ومن الحسى إلى الفكرى، حتى احتشدت الذات بالملكت دون افصاح ، وتضاعفت مسافات الوعى بينها - الملقى والمتلقى - واستبدل إذاك فضاء العقل بخواص العقل حتى الصدام الحتمى.

وفي الأربعينيات، وبعدها، - كان قطبا المركز - الملقى والمتلقى - قد أعطيا ظهرهما لبعضهما البعض ، وبدأ كل منها اغتراباً من ذات صنفه، فإذاً بالفنان الذى هو "الملقى" يعک على قسام نازع في النفس "الغريبة" ، بينما مع محتوى العقيدة التى هي درعه، ونجاته.

أنتذ، بدأ النخر، والتحرر، في ذات كل منها بقية تقطيب الأعراض، وأنتذ أيضاً، بدأ قطبا المركز في إعلان نفسي كل منها للأخر وقد بروزت المصلحة فوق المعرفة ، والمنفعة فوق العقل ، والخواص فوق الفكر ، والسوق فوق الفن.

إنما صارا "التراث" منيمياً، دون فحمن، وقد رفعه أصحابه من عقيدة الوطن، حتى الريوبوبيه، إلى أن استحال مشيمة مشينة تعصى على التحليل لقدسية فيها ، وتعال . من ذلك الباب البتهل الصوفى تم استئثار الآيات "المصلحة" و"المنفعة" و"الخواص" و"السوق" ، من بين براهين علة المعليل بالتراث باعتبارها هوية لا متداولة عنها للوجود. ولمعنى العالم.

برهان عن وجوديته ، وليس من فردانية دون شهادة على رسمتها الثقافية ، والمعربية. أنتذ نشب حشد المصادرات ، وتكرست مهام المبدع - بدلاً عن حدث الإبداع - إلى ابتداع وسائل الاستيلاء والاستحواذ دون مسوغ . استحوذ على غير مسند من نسيج أو سياق في الزمن أو التاريخ أو الثقافة أو الفن والأخلاق ، إذ صار لكل واحد من هؤلاء وأولئك لا يبوج عما فيه لرفيقه، ذاك المضرر الذى هو فى حقيقته مبتلى الجماعة فى اتحادها الشائى، حين يلمس أحد من هنا أو هناك حدود مراده الدفين، وفضاء غرضه المضرر.

المكون والمكون (ا) "الملقى والمتلقى":

* لقد ظل المكون السادس مستقرًا ، غير حافل بمتغيرات العالم ، بسبب تلك القوى الطاردة الفلاحة، التي وجدت مصالحها مع أنواع مفرقة حتى الافتراض، مرتدية أقنعة "الهوية" تارة والأصيل لقدمه "تارة أخرى". لقد كان ذلك رفضاً لمستوى ، ولحتوى الآخر ، مادام هو من شرائح الأغيار، مثلما ظل ذلك - بنفس القدر - قبولاً للذلة الكونى داخل النفس تحت منظومة الكلمات التراثية للأصيل.

وعلى حين بقى هذا على حاله ، محتفظاً بآليات مستوى المتلقى الواقى، فإن الفنان الذى هو الملقى، قد أخذ يتقلب عبر تجربة العالم اعتباراً من النصف الثاني من الثلاثينيات ،

للتصديق على برهان ما ينتجه من فن ، يقال له فن "الهوية".

الملكون والمكون (ب) "عن
الخصوصية وعن الهوية":
حين نعود مرة أخرى لفحص الفن ،
مجازاً بين تلك المسافة المفارقة بين
الهوية كقاعة مؤسسية، وغيبة
تاريخية، وبين فكر هذه الهوية
كفاعلة زمنية متواترة لحضور
الحاضر، تقف في مواجهتنا لوحتا
ـ مقهى في أسوان - ١٩٢٢ . ورقصة
ـ "الدولكة" السودانية - ١٩٣٧ ، اللثان
ـ أنجزهما راغب عياد (١٨٩٢ - ١٩٨٢) -
ـ مفجراً بهما تلك الدلالات العقوبة التي
ظللت مجده ، ومبتسرة لفكر الهوية ،
مثلاً ما هي منتجة للخصوصية ،
والفردية في حركة الفن المصري .

لقد فتح "راغب عياد" الباب على عالم لحركة نهضوية تعتمد تفرد صاحبها. ثمة في لوحته "عياد" انفلات متدافع، ومواجهة درامية لحركة وتيار "چورج حنين" في الثلاثينيات ، أتى ذلك كانت الحركة الفنية المصرية تقف على اعتاب انبعاث ملتبس ومحفظ بله فراغ فنـ ما بعد المستشرقين.

وتبدو لوحتنا "راغب عياد" الزيتية بمثابة الفاتحة الأولى للدستور مؤسسي يشكل أولى التوجهات الإنقلابية التي أخذت على علتها "تقد" العقل الفني بفرض تحريره من محتوى السائد، إلى محتوى الفعل. وسوف نرى ذلك حالاً في محتوى الرسوم والتصاویر التي قدمتها جماعة الفن المعاصر في

فهل هو سباق للبعض قبل أن يغرب
الزمن، وللبعض الآخر قبل أن يضيع
في زحام السباق.

وهل شراسة الزمن تلك، هي ازيد
طامع لجحافل الطالبين في مقابل نقطة
لا ترى ظمامن إلى الماء، أم أن
الستار سوف يسدل لا محالة عما قريب
، فلمن شاء أن يلود بشء فليلود به
في فضاء تلك الخلسة الجهنمية.

إذا ذاك تستخدم التيارات والمدارس والأساليب، والأجيال، والاتجاهات والمكانة، والتراءجعات، والمتنازلات المذهبية والتلفيقية، وابتزاز عادات بعض المتحصفين في النقد الفني، وسلطنة الاتصال، والتحريض، والنشر والدرجات، العلمية، والتجمعات، والهيآكل المفتعلة والدنس، والتاكتيكات الانتخابية كلها جمياً في جمعية السياسة المحمومة.

إن ابتعاث الكراة مسار حرف
لتلوين العجز ، وتفطية النكوص.

* * *

ووجدنا من يقول إن الواقعية هي
المصرية ، وأن الفن الحديث هو نموذج
الغرب بل إن ذلك الفن الحديث هو
تغريب من لا هوية له.

وتنسى هؤلاء وأولئك أن الدرس وما يدرس في موقع الاختصاص من بلادى ليس سوى النموذج الصافى لقرىحة العقل الغربي، وبأن العوار ليس في آليات العقل الغربي، وإنما هو في تأويلنا الخادع لحقيقة ما نتعلّم، هو في تأويلنا الخامدة الهوية، وتنسيجهما، المتمثلة في تمييد العقل وتسميمه

القيمة كإعلان عن الجليل الباطنى
المتمثل فى عقل المصورة البى
تستقطب من المنابع المعايرة.

كانت تجربة "عياد" - فى نظرنا -
هى بداية للذهاب إلى أبعد مما هو
شخصى فى النتاج الفنى ، وتهيد
المخيلة لمحاولة نفى الأنوية بالاعتماد
على الطاقة الشاملة التى تفيض فى
قوة الفنان الباطنة.

إن المصورة الإيمائية عند عياد لم
تكن سوى فاتحة لتحرير اللاروى فى
الممارسة الأدائية على قماشة الرسم ،
وبالتالى تحت تلك الروايد التى ربما
كانت مبرراً لتجهيز المساحة المرسومة
ليس فقط عند جماعة الفن المعاصر ،
وإنما وأيضاً، وذلك هم المهم، عند فؤاد
كامل، ورمسيس يونان ، اللذين اتخذا
لتجربتهم مقعداً مناخياً فيما بعد
لجماعة الفن المعاصر.

كان هكذا كرسى "مقهى فى أسوان".
وكان هكذا الرجال الجالسون فى مقهى
عياد وهم يتذرون باللوهم ، وبالزمن
المحمد ، وكانت هكذا المقاعد
"الفانجوخية" ذات الصياغة الفجة
الجسورة للألوان واليقع الشعبية ، فى
هذه المرأة البلدية التى تعلن عن
الحسنى فى ثنيات جسدها ، منظوية
على تلك الوضعة التى تفند حزنها
التاريخي ، وتتفوح بالتخيل، وتقرحات
أخشاب الجميز المصرية.
كانت تلك المفردات الأبجدية هي
السعير المؤهل للإفلات من
"المستشرقين" ، - وما بعد المستشرقين

منتصف الأربعينيات بزعامة رائدهم
حسن يوسف أمين.

إن الكرسى الخشبي المحمل بالتاريخ
العاطفى ، والإنسانى فى "مقهى
أسوان" ليس كرسيأً عادياً، بل رقائق
متراقبة للتاريخ وزمن يشكلان من ذلك
المقد سلام ي يمكن أن ندعها بشريه .
وإن جلسة المرأة فوق الكرسى وقد بدأ
جسدها غليظاً، وتقاطع وجهها ويديها
فظلة كمثل أيدي عمال البناء اليومية
فى الحوارى الشعبية، إنما هي اختصار
للمسافة الواقعه بين طرفى التلقى -
إنما نحن أمام إمرأة بلدية، مفجوعة
الحظ، قوية الشكيمة، من مثل أولئك
اللذى امتلأت بهن رسوم ندا، والجزار
، ومسعوده ، ورافع فى الأربعينيات
التالية، بل وفيما بعد فى رسوم حامد
، عبد الله ، وعبد الرسول ، وتحية حليم ،
ويوسف سيده وسعد الخادم، ومنير
كنعان - ثم بعض ممثلى الجيل الثالث
كمير النجدى وصالح رضا والرشيدى
والغول والداخلى.

إن عدداً من أولئك التالين لحدث
"عياد" - قد جلبوا فى أعمالهم الفنية
خلامصاً جاهزة مرسلة لتجربة عياد. إلا
وهي القراءة البصرية للصورة الفنية
من أعلى إلى أسفل والعكس بدلـاً من
اليسار إلى اليمين ، ثم تماهى محور
الارتفاع التقليدى وتبديله ليتوافق مع
غاية البناء الرأسى، وتلاشى البعدية ،
ورفض النسبة القاعدية الذهبية
للإنسان الشيتروفى ، وإحلال جمالية
مخالفة، متكسرة، وطقوسية، تعتمد

الكمون البشري، بل إلى تدبير الطاعة
المتباينة لمشيّة الغيب.

أشراسة المواجهة تلك، هي جانب من بين حرب السوق وبين الفنانين؟ أهي حرب صفيرة تستهدف غلق أسواق، وفتح أسواق، وفضح أسواق، وهل حدث الإبداع صار مرشحاً وحرياً بالدفن بين المواجهات الصامتة، أهي حرب ضد سرية التعاقدات المنفردة بين أطراف دون أطراف في لعبة التجارة بالفن، أم هي حرب يسعّرها الحفاظ على المكانة الغاربة أو الإنحياز لمبغى التائق في مجتمع التلقى.

ليس من مخال إدن، مادامت المواجهة قد قامت بين الكبار والكبار، والكتاب والصغار، والصغار والصغار، ومن يقف بينهم من يجهد طاقته إ Gehard لطعن الأصغر، وطن الأكبر.

فلا التيات الفنية، ولا الأساليب، ولا المدارس ولا الاتجاهات هي جميعاً من بين سعير تلك النار المودة - بل هي مواجهة لذاتها. جهاد متشتّط يبغي الاحتفاظ لاطول زمن ممكناً باقتناعات الشارع، ورجعيته، وتكونه عن الوجود، وعن العالم، ثما دام الشارع هو ذلك الذي يملك آليات التمويل والضغط، وما دام هذا الشارع هو الذي يحوز طاقة القوى التي تعد مشروعه، وما دامت وسائل الاتصال، ونظم البيث المعلوماتي خاضعة لابتزاز عاطفي متزاً من مع التأييد - إذن فالطرق متقطعة، والأهداف متناقضـة،

- غير أن أولئك الذين جلبواها في صورهم الفنية، أخذوا التجربة ولم يأخذوا "الإيجية" - بذلك صار العمل مسخاً شائعاً يكرس فحوى التجربة الجاهزة ، ويعدها للاجترار وللتقلّق العامة تحت عباءة الهوية - التي هي ليست بالضرورة "خصوصية".

أولئك لا يفرقون بين الهوية وفkerها. لا يفرقون بين الطابع الأيديولوجي المتمثّل في الهوية كصنمية، وبين استقصاء الموجود والبحث في المفردات والإيجديات المكونة باعتبارها مادة الفكر التي تصنع هاجس الوجود، ومن ثم ناتى إلى ذلك المعنى المفارق بين "الخصوصية" كهوية ، وبين الهوية كخصوصية، فالأولى هي التي تؤكد الذات الصانعة ، تلك الذات التاريخية التي هي تتبع لعصور متلاحقة على ما يقول "هайдجر" بل أن الماضي هو ذلك الذي يظل يمضى ، وأن الحاضر هو ذلك الذي لا يزال يحضر ، فليس إذن من ماض دون حاضر، وليس من حاضر دون ماض، بل هما معاً نسيج الخلية المكونة لفعل العقل.

وأما الثانية ، فهي لا تقدم سوى محتوى عقيدة تستبيح ذاتها في الفضاء الثيوهراطي أى في ذلك الفضاء الموقِّع للمعرفة ، ومن حيث هي كذلك فهي لا تبغي البحث في آليات تلك المعرفة، بقدر ما تسعى إلى تأكيد "الأدلة" لذاتها ، والدفاع عن الهوية لغاية في تبرير العجز ولهدف في لذة

ثقافية، وبين الطقس البشري للزعم العقدي بين المفتوح والمغلوق والمنتوح، والساوث. فماذا يكون إذن.

صدام بين ثقافات. نقيف متفجر بين معدلات متتسارعة، متزايدة، للمعلومات، وبين معدلات متباطئة، متناقصة لادة الفكر.

أو ليس هو الصدام أخيراً بين المبtaفيزيقي، والعقلاني، بين الغيبي، والواقعي، بين المكون، والمكون بين هوية مكبلة، وخصوصية تفرد وتجاوزت التكبيل، بين الجامد غير المفكّر به وبين العقل الحي وتخطيه للقدس.

إنما هي أيضاً مواجهة يحشد لها الحتمي، بين الانتكاس والتقدم، ونقيف غير متوازن بسبب معوقات في التاريخ وفي الثقافة، بين الرجعية التوراتية، والتنوير المستقطب، مثلما هي بين الهيمنة الفقيرة لاحتويات الجهل، تلك التي تستلهم عنوانها من سلطان الغالبية المغيبة - وبين الأقلية الناهضة المهمومة بالبحث عن مؤيديها وأنصارها في خضم الوطن.

والاغراض دفينة في بطن الذات لا تبوح براميها إلا عندما تجثم على أقدام الشخصية المرشحة للذبح. ما العمل إذن؟

أن تكون تلك شراسة في الزمن. أم هي أتوماتية "الخيال المريض".

دعنا إذن، في ذلك المجال الفامض الذي اخترتاه لنقد العقل التشكيلي المصري، أن نذهب في تصنيف، وتحليل ما يجري إلى ما هو أبعد. دعنا ننحت في العمق الرأسى، ونبحث في طبقات المعرفة. ما دام أن الحال الذي يجري ليس صراع أجيال، وليس شراسة زمان، وليس تحولات شرائط، وليس اختلالاً مترافقاً للمنظومة الشارع وليس معدلاً سباقاً يتطاوح فيه الجميع على الفور، برقة في التاريخ ورقعة في الماضي، ورقعة في الحاضر، ورقعة في المستقبل.

فماذا يكون الحال إذن. أيكون الحال مواجهة محتممة بين معايير في بناء نطاق المعرفة، بين ذلك المكون من مختلف رواد العقل، والمكون من العقل الفاعل، بين الأحادر، والثنائيات، والتجددية المصانعة لمقامية.

علم الجمال العام كأسلوب للحياة

البيكسس زفيروف

ترجمة: د. أشرف الصباغ

الروس، «ميريجكوفسكي»: «إن تشيشخوف قومي لأبعد الحدود، ولكنه ليس عالمياً. وهو عصرى حداثى بدرجة عالية، ولكنه ليس خالداً بالمعنى التاريخي». وفي إحدى محاضرات «سييرجي بولجاكوف» تجد مقولته منافقة تماماً:

«إن نماذج تشيشخوف لا تمتلك فقط السمات والمعانى الإقليمية والقومية، ولكنها تملك أيضاً السمات والمعانى الإنسانية العامة التى لا ترتبط فى أى حال من الأحوال، وفي كل شيء، بظروف الزمان والمكان. ويعتبر كتاب بولجاكوف «تشيشخوف كمفكر» من أهم الكتب لمثيرة للجدل والاهتمام لما فيه

إن تناقض الآراء المبدئية فى تقييم العقيدة الفنية لتشيشخوف صار من الممكن اكتشافه فى الأعمال النقدية لحاصرية، وخصوصاً فى مقالتهم التى تتبع لنا مساحة واسعة لتحديد جوهر هذا التناقض والاختلاف بما تمويه من جدل حاد، وقصور فى الأساليب النقدية، وتطبيق المناهج الذاتية المبنية على المواقف والمنظفات التجريبية. وبالتالي فرسود لهم خصوصية البناء الفنى التشيشخوفى الفريد والشمولي (فى وحدته المضوية غير القابلة للنقض والتجزئ) كان سبباً فى ظهور مثل تلك المقولات التي أطلقها أحد كبار النقاد

الشعب بعده عن نخبة المهووبين والمفكرين، ومدون توارييخ للناس المعلين الكثيبيين، وللصراعات عديمة الجدوى، وكاتب لا يمتلك هدفاً عظيماً، وليس لديه فلسفة عامة. أما الذين يقفون على الجانب الآخر بما فيهم جيل الرمزيين الشباب، فقد مددوا تشيشخوف وعظموه لأسلوبه في طرح الإشكاليات الوجودية المتمثلة في طباع ومصائر الناس البسطاء، ولربطه العام الكلى بالخاص التفصيلي والدقيق، ولدقته التفصيلية في رسم وتصوير حياة إنسان ما. وبكلمات أخرى فقد مددوه وعظموه على صيدليته - عالمه - التشيشخوفية المذهبة التي لا نعرف كيف بناها وأسسها، والتي يختلط فيها البعيد بالقريب، ويمتزج فيها الكبير بالصغير في وحدة كلية غير مجزأة. فالشخص التشيشخوفي يقترب من الرواية إلى حد كبير من حيث إمامه بالخصائص الواقعية، وكثيراً ما تم تفسير ذلك بأنه يقدر ما هو نتيجة لخصائص أسلوب الكاتب، يقدر ما هو نتيجة للخصائص البنائية للدراما التشيشخوفية من حيث تشبع الشخص بها إلى درجة قصوى، واختصارها المتناهى للزمن الفني، إلا أن المدى العام لهذه الدراما يقدم بشكل حقيقي المنهج الخاص بالكاتب تجاه الواقع (في حالة تشيشخوف يعتبر هذا المنهج غير روائي على الإطلاق)، حيث إن الخصائص والعلاقات المميزة لنصوصه المسرحية (القوانين الإنسانية للبنية الفنية) هي التي تعطى لها العالمية والعمومية

بالدرجة الأولى من حداثة في المنهج استندت نقداً حاداً من الناقد شيفيدوسكي الذي اعتبر طرح الموضوع بهذا الشكل سخافة وعبثاً. وقال إن تشيشخوف لم يكن أبداً مفكراً في أي شيء. وقبل أن تبدأ هذه المناقشة الحادة بزمن طويل، كتب جوركى لتشيشخوف: «إن الأعمال الدرامية الأخرى لا تستطيع نقل الإنسان من الواقع إلى العموميات الفلسفية، ولكن أعمالكم تفعل ذلك». والثير للدهشة والاستغراب أن الإشكالية الخاصة تكون تشيشخوف مفكراً أم لا قد سيطرت آنذاك على جميع المناقشات الثقافية والأدبية المكرسة لأعمال الكاتب. وكان قصور الأدب الروسي على إيجاد حل تقليدي - مناسب لهذه الإشكالية، مؤشراً لبداية ظاهرة جديدة في الثقافة الأدبية الروسية في بداية هذا القرن. وكان اللفز الرئيسي في هذه الظاهرة هو صعوبة تعریف خصائص الكاتب العبقري الذي يغيب صوته عن عمله ويكون ذاتياً في أصوات أبطاله (تفيد حدود التفرد الشخصي عندما يكون الكاتب حاضراً في عمله الإبداعي وفي نفس الوقت يكون صوته الخاص غائباً وذانياً تماماً في أصوات أبطاله).

الفريد في الأمر أن النقاد أصحاب المواقف المختلفة والمناقشة يجمعون على رأي واحد، ومعهم نقاد مجلة «الأسطورة» وجيل الرمزيين الكبار، وهو أن تشيشخوف مفنى الجهلة والخاملين وأشباه المثقفين من الطبقة الوسطى، وكاتب تصويري بعيد عن

أوساط الشباب.. ولذلك لا أحمل أي حزن خامن، أو أي شفف لا برجال الشرطة أو الجزائريين، ولا بالعلماء والكتاب، ولا حتى بالشباب. بل وأرى أن الشركات والدكاكين والبطاقات ما هي إلا محض وهم وخراقة. إلا أنتا لو تناولنا معالجات النصوص المسرحية التشييخوفية، سواء على المستوى النقدي أو المسرحي (الإخراجي)، فسوف ترى الدور المهم والواضح الذي تلعبه بالتحديد الخصوصية الاجتماعية في حل المسرحيات. بل وكيف أثرت هذه الخصوصية على وجهات نظر معاصري تشييخوف وتلاديفنهم في روئتهم لها: ففي قيمة، مثلا، نراها في انتقام "أيقانوف" إلى جيل ما بعد الإصلاحات، أو في حالة "رانيفسكايا" و"جايف" ك أصحاب أملاك، و"لوباخين" كرأسمالي. إن البحث والتنقيب الدائمين للبطل الإيجابي عند تشييخوف يرتبطان بالتحديد، وبالدرجة الأولى، بلحظة تحديد الهوية أو الخصوصية الاجتماعية لذلك البطل الذي يخصص له مكانا فعلا بين أبطاله، ولذلك فعند تشييخوف لا تفصل إطلاقا الخصوصية الفردية - الشخصية - عن الملامع والصفات الإنسانية العامة، والبطل التشييخوفي يسمو على عصره عند ربط الشرطية - السلوكيات - العامة، لبطل الدراما الرمزية، باللامع الواضحة للقناع الطبيعي الذي يلبسه. وأن التموضع الاجتماعي يدرج أو بأخرى يعطي تأثيرا عكسيا على حل المسرحيات بين الشخصيات. فالخصائص الاجتماعية.

والمعنى الفلسفية.
وباختصار فعنصار التناقض الموجودة في المقالات النقدية حول تقييم أعمال تشييخوف يمكن أن تكون مختلفة. ولكن اختلاف هذه الروايات يمكن أن يكون له طبيعة ازدواجية معقدة مرتبطة بالصراع الدرامي:
أولاً: يمكن تناول هذا الصراع والنظر إليه بشكل تقليدي في حدود منظومة الشخصيات. ومع أن هذا يعتبر أقل مستوى للصراع، إلا أنه لا يجب التقليل من أهميته بالنسبة لبناء النص المسرحي. ولذلك فحتى لو تم الاتفاق على أن النصوص المسرحية لتشييخوف قد كتبت مناقضة لجميع القواعد، فهذا يعني بالفعل أن هناك قواعد ما موجودة فيها، ولو حتى كموضوع للنفي. وعلى هذا المستوى المرتبط بالدرجة الأولى بالصراعات المباشرة للشخصيات يمكن رصد لحظتين:

الأولى، مرتبطة بالخصوصية - التموجية - الاجتماعية، والثانية مرتبطة بمستوى الخلاف - الصراع - الاجتماعي.

ومن المعروف أن تشييخوف قد أعطى رأيه بصرامة في الأكلشيهات الشخصية المسوبة (طبق الأصل)، والتي رأى فيها قبل كل شيء نزعة فكرية لا تمت بائي صلة إلى قضایا وإشكاليات الأدب. وقد كتب تشييخوف إلى بليشيف في ٤ أكتوبر ١٨٨٨: «إن الهزل والفناء والاستبداد يسيطر ليس فقط في بيوت التجار وفي السجون، إنني أرى كل هذا في العلم والأدب، وفي

إلى الوجوه غير المتوارية خلف القناع الاجتماعي ببطوليا كان أو رومانتيكيًا. ومن وجهاً نظر معاصرى تشىخوف من ذوى النظرة الحدوة أن أعماله مرتبطة بالقضايا والأسئلة والأنماط حياته الخاصة بالزمن الذى كتبت فيه، وبالمجتمع الذى كتبت عنه، وأن خصائص الشخصيات والمواضف تبدو جميعها كالكلشيهات روتنبيه جاهزة وذات مستوى أقل من المتوسط (وهذا يفسر سر الهجوم الدائم على تشىخوف باعتباره كاتباً لأعمال درامية من حياة السذاج والمملين). والجدير بالذكر أنه حتى هؤلاء المعاصرين من ذوى النظرة الأكثـر تبصراً وفطنة كانوا يرون فى أبطاله، وفي موقف حياتهم ووجودهم شيئاً ما عادياً، ولكنـه فى نفس الوقت خارق للعادة، ويعـزـى جداً لحياة المثقفين الروس فى نهاية القرن التاسع عشر.

ثانية: أما تشىخوف نفسه فقد ركـز كل اهتمامـه على المشاكل والقضايا النهـائيةـ الجوهريةـ فى الحياةـ نهايةـ الوجود الإنسـانيـ، ونـسبـيـةـ المـعرفـةـ والـمسـاةـ فىـ الـعـلـاقـاتـ العـاطـفـيـةـ. وهذا فى الواقع ما يميز ويحدد المستوى الثانـيـ للـصـراعـ عنـدهـ. وهو مـرابـعـ روحيـ بالـدرجـةـ الأولىـ يتـضـمـنـ فىـ دـاخـلـهـ مـجمـوعـةـ منـ المـعـارـضـ وـالتـناـقـضـاتـ، عـلـوةـ عـلـىـ أـنـهـ لاـ يـؤـدـىـ فـىـ أـىـ حـالـ مـنـ الـاحـوالـ إـلـىـ أـىـ مـنـ تـلكـ التـناـقـضـاتـ الروـحـيـةـ عـنـ الـكـلاـسيـكـيـنـ أوـ الـرـوـمـانـسـيـنـ (والـحـدـيـثـ يـدـورـ هـنـاـ حولـ التـناـقـضـاتـ الروـحـيـةـ التـيـ أـصـبـحـتـ بـشـكـلـ تـارـيـخـيـ أـسـاسـيـةـ مـثـلـ).

تختلف بمـحـضـ الصـدـفـةـ عـنـ تشـيـخـوفـ. وهذهـ المـلامـعـ الـخـصـائـصـ فـقـطـ تـخـصـمـ. رـانـيـهـ سـكـايـاـ، وـبـرـجـةـ بـسيـطـةـ "لـويـاـخـينـ". أـىـ المـلامـعـ التـىـ قدـ أـصـطـلـعـ عـلـىـ أـنـهـ تـنـطـابـقـ معـ طـبـقـتـهـ أـوـ شـريـحـتـهـ الـاجـتـمـاعـيـةـ. وـتـشـيـخـوفـ يـضـعـ كـلـ حدـثـ مـحـدـدـ فـيـ مـوـضـعـ مـتـفـرـدـ لـهـ خـصـوصـيـتـهـ، وـهـذـاـ المـوقـفـ يـعـطـيـ إـمـكـانـيـةـ لـلـنـظـرـ بـشـكـلـ مـخـتـلـفـ مـاـ يـتـطـلـبـ مـاـ يـتـطـلـبـ إـعادـةـ النـظـرـ لـتـرـكـيبـ الشـخـصـيـاتـ فـيـ مـسـرـحـيـاتـ تـشـيـخـوفـ. فـمـنـ نـاحـيـةـ نـرـىـ الـمـسـرـحـيـةـ تـتـحدـثـ عـنـ الـعـلـاقـاتـ دـاخـلـ مـجـمـوعـةـ الـأـفـرـادـ الـمـلـقـيـنـ فـيـ عـالـمـ الصـغـيرـ. وـمـنـ نـاحـيـةـ أـخـرىـ فـهـذـ الدرـاماـ تـعـرـضـ أـمـامـنـاـ قـطـاعـاـ مـيـكـروـسـكـوبـيـاـ كـامـلـاـ لـلـحـيـاةـ الـرـوـسـيـةـ بـجـمـيعـ طـبـقـاتـهاـ وـشـرـائـحـهاـ، بلـ وـتـجـمـعـ قـصـصـ وـخـطـوطـ مـنـ حـيـاةـ مـوـظـفـيـ "الـزـيمـسـتـفـوـ" (الـجـلـسـ الـمـلـىـ الـمـنـتـخـبـ) فـيـ الـرـيفـ الـرـوـسـيـ قـبـلـ الـثـورـةـ)؛ مـوـظـفـونـ وـأـطـبـاءـ وـمـدـراءـ وـخـدمـ وـفـلاحـونـ وـبـرـوـفـيـسـورـاتـ وـمـمـثـلـونـ وـمـلـاكـ، وـكـلـ ذـلـكـ فـيـ مـخـلـوطـةـ تـارـيخـ الـلـنـصفـ الثـانـيـ مـنـ الـقـرنـ التـاسـعـ عـشـرـ. إـنـ الـبـطـلـ عـنـدـ تـشـيـخـوفـ يـظـهـرـ. مـنـ خـلـالـ مـنـشـورـ زـجاـجيـ يـحلـ جـمـيعـ تـفـاصـيلـ تـيـارـ حـيـاتـهـ صـيـرـورـتـهـ: فـيـ تـشـابـهـهـ مـعـ الـآـخـرـيـنـ، وـعـبـرـ التـعـرـفـ وـالـاـكـتـشـافـ، وـعـلـىـ أـسـاسـ الـضـرـورةـ، وـتـكـرـارـ أـشـكـالـ وـطـقـوـسـ الـحـيـاةـ الـمـعـيشـيـةـ الـعـامـةـ. وـكـلـ لـحظـةـ مـنـ لـحظـاتـ الـحـيـاةـ الـعـادـيـةـ الـمـعـلـمـةـ فـيـ تـفـرـدـهـاـ وـاـخـتـلـافـهـاـ عـنـ الـلـهـظـاتـ الـآـخـرـيـ. تـكـشـفـ لـنـاـ عـنـ عـالـمـ، وـتـتـبـيـعـ إـمـكـانـيـةـ وـاضـحةـ لـلـنـظـرـ

أيضاً. فالعالم يرمز من ناحية إلى الجماعة المحددة بأطار وظروف معيشية معينة، ومن ناحية أخرى هو المجرة بالكامل: اليابسة والسماء والناس والحيوانات والنباتات. ومن خلال خط البطل- العالم (الاجتماعي الفلسفى) في وعيينا يصوغ الكاتب فى أن واحد نموذج البطل ونموذج العالم: ومن هنا تصبح قضائياً بناء العالم غير متصلة على الإطلاق عن قضائياً الوعى والتصورات الإنسانية. والفراغ كمكان للأحداث عند تشخوف يتشكل على أساس هذا المبدأ العام. فهو محدد وفي نفس الوقت كلى مجسم. وبالتالي فمن غير الممكن أن يجسد على خشبة المسرح بشكل مباشر، أو يوصف كاملاً في النص، أو يقدم في الملاحظات والردود. ولكن من خلال التفاصيل السريعة، ومن بعض الكلمات المتتساقطة من أقواء الأبطال تظهر بوضوح وجلاء صور داخلية ما، ومناظر طبيعية مرئية وأخرى غير مرئية، وأماكن طبيعية خالية وأخرى من صنع الإنسان تعيش في حيز واحد بجانب البعض. مثل القرى الفقيرة والأخرى من نوع قرية "ماليسكوفا" في "الحال فانيا". حيث مرض التيفوس... وفي بيوت الفلاحين ينام الناس جنباً إلى جنب مع الوساخات والانتنان وسط الدخان.. والعجز جنباً إلى جنب مع المرضى على الأرض.. تتجاو جميعاً مع ضياعات الاغنياء القديمة الموجودة عند تورجنيف. وفي النص التشخوفي أيضاً تذكر الكنائس والمدارس والمصانع والورش

الواجب- العاطفة عند الكلاسيكيين، والعلم- الواقع عند الرومانسيين). إن الفكرة الأساسية عند تشخوف هي التناقض الواضح بين مجموع التصورات الإنسانية عن الحياة، بل حتى يمكن القول بين الخبرة الحياتية للإنسان، وبين حياته نفسها، مما يجعل منها تشخوف مرتبطة بمذهب العبث في القرن العشرين. فقد كان ينظر إلى الموقف الحياتي العادي والمألوف كموقف استثنائي طارئ، وتبدو لديه الأحداث في سيرها غير القابل للعودة إلى الوراء واضحة وعادية بدرجة كبيرة، بل وفيها بعض القسوة مثل: فشل وأنهيار البدايات الإبداعية- المواهب- أيام قهر الواقع المؤلم. وبشكل عام في البحث من مخرج من المواقف العقدية يؤدى بالبطل التشخوفي إلى الاصطدام بالأسئلة والقضايا النهائية- الجوهرية للوجود، وكذلك حالة العالم وعلاقة الأبطال به والتي تبدو كبحث عن مواقفهم في الحياة وفي هذا العالم، وكمحاولة للاتصال والتواصل مع القوانين الإلهية المنظمة للكون، كلها في مجملها تكون جوهر النص المسرحي التشخوفي.

ومعه فال المستوى الثاني للصراع ليس ببساطة عبارة عن كتلة- خليط- من التناقضات بين الناس على الأرضية الاجتماعية الفلسفية أو الأخلاقية، وإنما- هذا المستوى- يعكس علاقة الأبطال بالواقع نفسه في جميع صوره المختلفة، وفي كليته ووحدته

الموظفون. والطرق المتشعبية كالأشعة في جميع الاتجاهات حيث القطارات تنطلق إلى موسكو وبارييس وخاركوف، وإلى نهاية العالم، والله يعلم إلى أين أيضاً. إن تشىخوف يوسع باستمرار حدود الأحداث الجارية في الحيز المنزلي بالضيافة أو القرية، وفي نفس الوقت في الفراغ الكوني كله، وليس من الصادفة في «الحال فانيا» ظهور رسوم المركز والقضاء الإداري، أو ظهور خريطة إفريقيا غيرضرورية.

إن كل الاستطرادات الوصفية للمكان موضوعة على لسان الأبطال، ويتم الكشف عنها عبر قلتهم وتواترهم وأدائهم. والبطل والعالم عند تشىخوف واحدة كلية وزمنية (يظهر كل منهما وتتنفس ملامحه عبر الآخر) من ناحية، ومن ناحية أخرى تجدهما مجازين منفصلين (أى يمتلك كل منها خصائص موضوعية مستقلة عن الآخر). وتعتبر قضية نظام الكون من أهم القضايا التي تشغل الأبطال، وشرى بحثهم الروحي يتوجه نحو أسرار الكون، لتصبح بداية الخليقة من أهم القضايا عندهم. وأى من المحاولات لتصوير تشىخوف ملحداً أو على العكس مثالياً مؤمناً، والتي غالباً ما تقوم على أساس ثنى ذراع ما يقال علىأسنة أبطاله، ماهي إلا محاولات فاشلة وباطلة. لأن هذه القضية بالتحديد تعتبر واحدة من القضايا الجادة والخطيرة بالنسبة للفنانى العمصور والراخل الزمنية الفاصلة: عمصور التحولات، وتغير الخرائط

ومحطات القطارات. وكل هذا الوصف لا يقل أهمية وتحديداً عن ملاحظات المؤلف. فمثلاً: موسكو، وشارع «بسانايا» القديم، والكتابات الحمراء، وحانة «تيستوفسكي»، والجامعة، كلها تعنى أشياء في غاية الأهمية بالنسبة لأبطال «الشقيقات الثلاث»، بل وأهم من مدinetهم الريفية التي حملهم مصيرهم إليها. إن المكان في نصوص تشىخوف، كما قال زينجرمان، يمتلك طابعاً «مغلقاً مفتوحاً».

فمن ناحية يبدو الأبطال التشىخوفيين كما لو كانوا مرتبطين مشدودين - بقوة إلى المكان الذى يعيشون فيه (مثل «سورين» المحبوب فى الضيعة كما لو كان فى سجن، والذى يحلم بالحياة فى المدينة. وكذلك «تربيليف» الذى يعيش فى مجاهل الأرياف. و«الحال فانيا» و«سوتنيا» نراهما فى الواقع سجينين فى عملهما من أجل إعماله البروفيسور «سريرياكوف». وأيضاً تحقق «الشقيقات الثلاث» شوقاً فى مدinetهن الشمالية الكثيبة (كما لو كن منفيات). ومن ناحية أخرى نرى المكان باستمرار، وينتلتغ، ولا سيما فى تلك اللحظات المصيرية فى حياة الأبطال. وشرى وجوهاً جديدة، وأبطالاً يروحون ويجيئون، يسافرون ويعودون. والتتصوم مليئة بالشخصيات العرضية، منها الموجود على مسرح الحدث ومنها الموجود خارجه: المارة العابرون، الموسيقيون المتجلولون، الجنود، الفلاحون، الخدم، الجيران،

إنه يحيط أبطاله بمساحات غير محدودة من الفراغ والخواء، وخصوصا هؤلاء الأبطال الذين يحملهم رسالة البحث الدائم عن «الحقيقة المطلقة» و«جوهر الإله الحقيقى» و«الحياة الجديدة السعيدة»، ثم يتركهم فى وحدة وعزلة فى بحثهم التراجيدي.

الغريب في الأمر أن اهتمامات تشیخوف الفلسفية في مجلتها متعددة ومختلفة ومتناقضه. ومن الفلسفه الذين أثروا على وعي وتصورات تشیخوف: هيجل وكانت وشوبنھور ومارك ابريل، ويمكن ذكر ليف تولستوي، إلا أنه لا واحدة من هذه الفلسفات (بشكل كامل ومنظمه) يمكن أن تكون مسئولة بشكل تام عن التصورات التشیخوفية حول العالم. لأن رفض الأخذ بشكل كامل بواحدة منها لقناعته أنها غير كاملة، ومن ثم فقد امترض على موضوعات محددة في هذه الفلسفات، وأظهر عدم رضيّه عنها. أما ما أثار اهتمامه بالدرجة الأولى، وما يمكن أن نرى له انعکاسات في مؤلفاته، فهو ديدالكتيك هيجل، والتضاد- المعارضه- عند كانت، والإيمان بالتقدم وخصوصية مذهب الالادورية للمذهب الإيجابي (الوضعي) بالمدرسة الإنجليزية، والنظرية التأملية الخامسة عند شوبنھور التي وهبته القدرة على محاولة الابتعاد عن المعاناة الشديدة للعالم، و "رواقية" مارك ابريل ، وعلم الأخلاق عند تولستوي. إن مجمل عناصر هذه الفلسفات والمذاهب يمكن إيجادها في النظرة

الدينية للعالم، وعمليات الضياء، والبحث في الديانات وأعتقداتها. وهي بالنسبة لتشيخوف قضية من أخطر وأوجع قضيائنا على وجه الخصوص؛ عندما كان ذلك الصبي الصغير الذي تفتح وعيه على الجوانب القرورية المضيئة وفي نفس الوقت تربى على التقاليد القاسية للدين المسيحي، وعندما كان ذلك الشاب الذي رفض كل إيمانات الصبا وصار طالبا ملحدا في معهد الطب، وعندما أصبح ذلك الكاتب الذي يحاول تعبيد الطرق لإبداعاته وتحديد الهدف منها، وعندما صار في النهاية ذلك المريض بالسل الرئوي الشاعر داتنا بقدوم الموت في كل لحظة. وقليلًا ما تلقى رسائل و يوميات تشيخوف الضوء على هذه القضية على اعتبار أنه من الصعبربط أفكار الإنسان «عندما يفقد ثقته وإيمانه بالمعنى الديني». من جراء الحيرة والارتباك إذا ما نظر إلى المثقفين المتدينين «بمقولات حول أنه سيأتي زمن ما تدرك فيه الإنسانية جوهر وحقيقة الإله الحقيقي، كما تدرك أن أربعة هي حاصل ضرب الاثنين في الاثنين». وبشكل أكثر وضوحا يحدد تشيخوف موقفه في إحدى رسائله عندما يتحدث عن تلك المساحة الشاسعة بين «وجود الإله» وعدم وجوده». وكثيراً ما نرى هذه الأفكار والخيالات التشيوخوية في العديد من مؤلفاته (أي ذلك الإنسان السائر في الحقل الواسع غير المحدد، أو على الأرض الخالية، في اتجاه خط الأفق البعيد). بل

مسرحيته أو أوهامه وخيالاته الكونية الكثيبة، " واستروف " - في مسرحية الحال فانيا ، و " فيريشين " - في مسرحية الشقيقات الثلاث - يتحدثان عن المستقبل الجميل، و " ماشا " - في النورس - تعظ عن أهمية وضرورة الإيمان، و " سونيا " - في الحال فانيا - تحلم بملكه السماء .. وهكذا: إن الحياة كلها معاناة وألم .. وببساطة فالشباب قد أهدى وضاع، وكل شئ يدفع الأبطال بأن مصائرهم مجرد لحظات، ويُجبرهم على البحث عن السلوى والتعليل بالتفكير في المستقبل والخلود.

لم يكن مجال الأنكار الخالدة والقيم ما فوق الذاتية فقط هي التي ثبتت الانظار على الأبطال التشيفوفين، ولكننا نراهم وقد قدموا لنا في علاقات معقدة بالمجتمع، وبالوسط الإنساني المحيط. فنرى أفكارهم حول خدمة المجتمع وحوال المستقبل تتعارض وتتقاطع مع أفكارهم حول خدمة الحاضر وخدمة الإنسان. وتنظر العلاقة مع الجماعة الإنسانية المحددة عند تشيفوف، في المقام الأول، عبر الحياة والأمور المعيشية، وتصبح الطبيعة هي الوسيلة بين الناس وبين الكون أو العالم. وهذه العلاقة ليست هكذا بسيطة كما تبدو لأول وهلة، لأن مثل هذه العلاقات تتشكل في مجملها - فقط في حدود دنيا - عن طريق الوضوح الشفاهي للوصف والتصوير الذي يتميز به الكاتب. ولن نجد متى تشيفوف إنسانا غير عادي (هناك كل شئ ماعدا ذلك). فمثلاً الدكتور

التشيفوفية الخاصة إلى العالم بكل ما فيها من إحساس بالسرية والغموض الدائرين للحياة، وتركيزها على إدراك الإنسان للعالم، وفي نفس الوقت بنظرة متيقظة واعية للتناقض العادى بين الحياة وتصوراتنا الذهنية عنها.

وعومما فالصورة المعقّدة للعالم عند تشيفوف تتبلور أساساً من مجموعة من الأوهام الإنسانية المحكوم عليها بعدم التتحقق، ومن المثل العليا المستحيلة، حقيقة كانت أو خادعة. وتشيفوف لا يختار الطريق الحقيقي والوحيد مثل تولستوى، ولكنه يدعى القارئ من طريق الطائر المطير (من هنا ندرك الوجود الدائم لنموزج الطائر التشيفوفى في جميع أعماله تقريباً) لكنه يلقى نظرة على دهاليز التيه الخامضة المبهمة التي يسلكها الناس في بحثهم عن الحقيقة. فمنظر العقل الواسع إلى مالا نهاية يولد لدى القارئ انتطاعاً باحتواه كلها على الحياة، وإنحساساً بإدراك الحقيقة، وشعوراً واضحـاً بوجود الكاتب معه في البحث. إن معظم أبطال تشيفوف المسرحيين يحاولون بمعاناة شديدة إيجاد البديل عن الإيمان .. في الفن والجمال، والعلم بالعمل الحر الشريف، وزرع الأشجار، وهذا كلـه من أجل إقامة علاقة عضوية حبـية بين الذات والعالم.

فالناس يحلمون بالزمن عندما يتم الوصول إلى الهدف النهائي ويصبح مفزي الحياة مفهوماً لهم. " تربيليف " - في مسرحية النورس - يكتب

المستخدمة كثيراً، مفهومها البدائي يقتضي الدراما التشريحية، لأن الأبطال في الحقيقة يعيشون ذلك المهر الواحد غير المادي، وتلك الأفكار والأحساس المشتركة التي تعطى كلامهم إمكانية الإحساس بالآخر وبالعالم.

كما أن نطاق التصادمات والتناقضات والصراعات المعيشية الحيوية ومستواها الأخلاقى والجمالي يقاس بواسطة المعادلات الطبيعية حيث غموض العالم الطبيعي وحركته المبهمة بتمثيلاتها الواضحة تتفاعل جميعاً وتتحلل في شكل أشبه بالطوفان الخفى لتنسكب في النهاية مع اللوحة التشكيلية الروحية للبطل وتشكل بانوراما الحياة. والعلاقة العضوية بين الإنسان وعالمه الطبيعي المحيط تظهر بوضوح في «بستان الكرز» الذي جاء عند تشخيص رمنا للجمال الرقيق والخالد بالمعنى الفلسفى، حيث من الممكن فقدانه ولكن يستحيل علينا تدميره، وهذا «أمر حاسم» كما قالت رانيفسكايا، لأن ملك للجميع وللطبيعة ولروسيا كلها، وفي الوقت نفسه لا يوجد له مستقبل حيث لا يملأ أحد بعنته وإنما تتسامى ملكيته للأبد والخلود مع ملكيته للتاريخ والأزل، وحيث الأشجار العتيقة قد شهدت حياة العديد من الأجيال، ورأت كيف «خدمت وانتهت تلك الحياة بعد أن كانت تحيط بهذه الأجيال. وبمرور الزمن تصيب الطبيعة أكثر حيوية وإنسانية، وتصبح علاقتها بالناس أقوى وأدجج. عندئذ فعن

أستروفـ الموظف في المركزـ ليس عفريتا، ويلينا أندريلينا «المخلصة لزوجها» ليست سندريلا، كما إننا لن نجد إطلاقاً تلك الصورة المأخوذة عن شعر الرعاه الزاهى، والتي للاسف يقومون بحشرها في نصوصه عندما يقدمونها على خشبة المسرح.

أما الطبيعة فتضع الأبطال التشريحيين أمام العديد من القضايا المعقّدة، مثل الإيمان بالله، وبالعلاقات والظواهر الفامضة، وبشكلالية خلق العالم. وفي نفس تلك اللحظة نجدها تتد وتجهز لأكثر المسائل غموضاً وإبهاماً بالنسبة للإنسانـ وهو الموت. ولقد جاءت في إحدى رسائله عباره نلمحها دائمآ تحوم حول مقولات أبطاله: «إن الطبيعة الشافية حينما تقتلنا فهي في نفس الوقت تخدمنا ببراءة مثل مربيه الطفل عندما تحمله من غرفة الضيوف لكي ينام». وهذا بالتحديد تظهر ملامع الفلسفة الطبيعية عند تشخيص، لتبيّن مدى عجز التركيبة الذهنية في علاقتها بالقوانين الواضحةـ الفامضة لهامونية الروح الإنسانية المرهفة في حركتها. فمفهوم العاناة والعذابات الذاتية للبطل يقابل بجموعة من نماذج وظواهر طبيعية «معرفة» تحول إلى نماذج وظواهر أخرى «عارفة»، حيث العلاقة بالطبيعة هنا تحمل لهم حالة من حالات التنويم المفناطيسي وتوارد الأفكار، ويصبح تأثير وسلطة الطبيعة على هذه الشخصيات ضخماً لأبعد العدو. ولقد فقدت كلمة «الجو»،

الثلوج.. البلج الشمالي- القطبي.. العالم يقف وحيدا على ظهر السفينة.. الهدوء القاتم.. سكون الليل وجلاله.. وهناك على خلفية ذلك البلج القطبي الشمالي يلمع طيف امرأته الحبيبة أتيا.. (تجدر الإشارة هنا إلى أن ستانيسلافسكي قد ذكر قصة مشابهة لما روتة كنثيبر، حيث كتب «كان يحمل بكتابية مسرحية جديدة ذات اتجاه جديد تماما بالنسبة له.. وبالفعل فقد بدأ موضوع المسرحية المزمعة وكانت ليس موضوعا تشخيصيا.. ولتحكموا أنتم، فئة صديقان، شبابان يحبان امرأة واحدة.. ويخلق الحب المشترك والغيرة علاقات معقدة متشابكة.. وتنتهي المسألة برحيلهما كلبها في بعثة إلى القطب الشمالي.. وتتصور ديكورات الفصل الأخير سفينية ضخمة، اطبقت عليها الثلوج.. وفي نهاية المسرحية يرى الصديقان شبحا أبيض ينزلق على الثلوج.. ويبدو أن ذلك ظل أو روح المرأة الحبيبة التي قضت تحبها بعيدا، على أرض وطنها».. المترجم).

إن الميلو الدرامية والانطباعات التصويرية (المدرسة الانطباعية) يجب أن يكون لها منظومة ملامح ومنفات عامة.. ولكن تشخيص يعطي للقارئ نفسه إمكانية إنشاء علاقات بين العناصر غير المتجانسة لكي تصبح الروية الكلية لتيار التفاصيل المتنية في كليتها، وألا تقتصر الروية على واحدة من التفاصيل أو الأنماط، وإنما يجب أن تحيط بالمنظومة الكلية لتلك الأفكار والتفاصيل التي تدل

ال الطبيعي ظهور الرؤى والأطياف.. فها هي رانيفسكايا تقول «على اليمين، عند المنعطف المؤدى إلى التعرية، انحنت شجيرة بيضاء تشبه امرأة» متتصورة أنها أمها تأتى مقبلة على طريق البستان أو الحديقة.. وترى حضور مظاهر الطبيعية في وعي واستيعاب الأبطال وسلوكياتهم، وتأثيرها على روؤيتهم لللامام السرية الفاضحة للكون.. ففي «النورس» ترى تغير الأضواء وتقلب العاصفة الرعدية كما لو كانا يحدثان تغييرات في السلوكيات والحالات النفسية للأبطال.. في مساء خريفي مليء نسمع أحدا ما يبكي في المسرح القديم: أما ربيع تصفر وأمواج تهدى، وإما نينا تتشع، أو أن روها كونية تتبعد.

وما هذا الصوت المتكسر لوتر في «بستان الكرز»؟ في الواقع يمكن أن يكون دلوا قد سقط في البئر.. لا أحد يعرف جوابا.. وفجأة يتبدل كل شيء، ويحدث انقلاب حاد في أمزجة الأبطال.. ولقد حدث شيء في غاية الأهمية بخصوص إحدى الأفكار الدرامية لتشخيص في سنوات الأخيرة، وقد كتبت عنه زوجته «كنثيبر تشيشوفا» في مذكراتها: «في العام الأخير من حياة انطون بافلوفيتش ظهرت لديه فكرة لكتابة مسرحية.. لم تكن هذه المكرة بعد واضحة، ولكنه قال لي أن بطل المسرحية عالم يحب امرأة.. وهي إما لا تعبه أو تخونه.. وبالتالي فهذا العالم يسافر إلى القطب الشمالي.. وفي الفصل الثالث بدأ له الصورة هكذا.. سفينة واقفة وقد اطبقت عليها

في وعي جميع معاصرية إن لم يكن في وعيهم جمعياً، ولدرجة أنه قد ظهر لديهم مصطلح يربط حتمية الإضاءة بالباهنة والمعتمة بتشيخوف كما لو أنه لم يكن عنده مشاهد مشمسه أو مقمرة. ومن ناحية ثانية فشروع الشمس وطلع القمر عند تشيخوف قد فجرا نفس المصطلحات عند الرمزيين والرومانسيين. والقضية هنا تكمن في عدم الفصل بين صور الضوء عند تشيخوف وغيره من اتباع المذاهب المختلفة من انطباعيين ورمزيين ورومانسيين. والموضوع كله هو كيف يضفر تشيخوف بإضاءة في نسبيع النص. ومن أهم الأمثلة على ذلك مشهد الليلية المقمرة في "النورس"؛ حيث تم تصوير قرص القمر الحقيقي الذي يطل على الحديقة والبحيرة كما لو كان موجوداً في إطار - مرآة المسرح الصيفي المكشوف. فالقمر حقيقى ومسرحى في أن واحد، وفقط يمكن للمتقرج أن يربط في وعيه شعرية المساء المصيفي الهادئ والكافية الكونية لمسرحية تريبليف في وحدتها الداخلية المتناقضة والمعقدة. وتشيخوف هنا كما لو كان يلقى على كاهل تريبليف بمسئوليته تعدد المعانى الخامضة والمبهمة للحظة. والمثال الآخر طلوع القمر في "بستان الكرز":

تروفيروف: أنا أشعر باقتراب السعادة يا آتيا، هنا أذنا آرها.
أتيا: (مستفرقة في التفكير) طلع القمر.
(يسمع عزف يبيخودوف على

بدورها هذه المنظومة. ومفهوم «الدراما الانطباعية»، في عمومه يتغير ويبدل بالنسبة للأعمال التشيخوفية ولا يعبر بالضبط عن أسلوب ومبادأ الوصف التشيخوفى أو اختيار الوسائل والأدوات الفنية. وكلمات ستانسلافسكى حول تنوع الأسلوب التشيخوفى معروفة جيداً: «... بلأمل يضع الشاب العاشق تحت قدمى حبيبته النورس الأبيض الرائع المقتول». هذا ومز حياتى رائعاً. أو الظهور الممل للدرس النثر الذى راح يضايق زوجته بجملة واحدة وواحدة فقط أخذ يردد لها طوال النص حتى استنفذ صبرها: للذهب إلى المنزل.. الطفل يبكى. هذه واقعية. وبعد ذلك، فجأة، وبدون توقع مشهد قبيح لمشاجرة بذئنة للأم.. الملاحة مع المثالى - أبنها. وهذه تقريباً انطباعية. وقبل النهاية: مساء خريفي.. قرع حبات المطر على زجاج النافذة.. هذه تمام.. لعب الورق.. ومن بعيد قال س/Shوبان الحزين.. بعدها انخرس.. ثم طلق نارى.. وانتهت الحياة. أما هذه فهي انطباعية. إلا أن تشيخوف لم يستخدم المبادئ والقواعد الأسلوبية ببساطة. فالأسلوب الواحد يمكن أن يستخدم بأشكال مختلفة: رمزية وانطباعية ورومانسية. ومن أهم الأساليب المفضلة، والتي يتحدون عنها في الانطباعية التشيخوفية، هي قابلية - إمكانية - تغير الإضاءة التي تلعب دوراً متميزة في البناء التمويжи للعمل الفني. وهذه الانطباعية الضوئية كمصطلح قد تجد

الجيتار، نفس اللحن الحزين. يطلع القمر، فاريما تبحث عن أنيا قرب أشجار الحور وتنادى «أنيا، أيني
أنت؟»)

تروفيروف:نعم، طلع القمر.
(صمت)

ها هي السعادة، ها هي تسيير، تقترب أكثر فأكثر، إنني أسمع خطواتها، فإذا لم نرها، ولم نعرفها، لا يهم، فسوف يراها غيرنا.

هل هناك علاقة ما بين هذه الجمل الواضحة على كل المستويات وبين طلوع القمر نفسه؟

توجد بالطبع علاقة، وفي نفس الوقت لا توجد. إن الشاهد على كيفية اختيار تشيخوف للإضاءة هو الفصل الأول المنسى في «الشقائق الثلاث»، ثم الثاني المظلوم، وبعد ذلك الثالث المساء بهالة حمراء لحرير، وفي النهاية يأتي الضوء اليومني الهادئ الوديع للفصل الرابع. ومن المهم هنا أن رمزية الضوء مهما كان لها من معانٍ فهي لا تملك عند تشيخوف طابعاً ومزياً بشكل واضح.

ولا شك أن الصور الملونة في المسريحيات التشيخوفية أقل تنوعاً على مستوى الألوان من مثيلاتها عند الفنانين الانطباعيين. فهو يصف الليل المقرمر في قرية «تريجورينسكي» حيث «تلمع رقبة الزجاجة المكسورة ويسود ظل دوّلاب الطاحونة». وهذه صورة تفتقر إلى تنوع التفاصيل والألوان، وهي ربما

تشبه صورة «الليل المقرمر على الدنبر» للفنان كوثينجي غير الانطباعي. كما نلاحظ أن الألوان البيضاء في المسريحيات التشيخوفية شحيلة، ولكنها منتشرة، والكاتب لا يتحدث أبداً بشكل مباشر عن وجود رمزية اللون على الرغم من أن هذا اللون بالتحديد (اللون الأبيض أحب الألوان إلى الرمزيين) موجود بشكل دائم في أعماله. ومن أمثلال ذلك مسرحية «النوروس» - فستان نينا الأبيض، والنوروس الأبيض، مسرحية «الشقائق الثلاث» - فستان ايرينا الأبيض، ولون الطيور والشراع، مسرحية «بستان الكرز» - البستان لونه أبيض، وأجنحة الملائكة التي تحرس البستان ناصعة البياض. وعبر اللون الأبيض أعطيت الرموز الرئيسية لمسرحية «النوروس»، فمع وجود الطيور القواطع والحدائق بجد تشيخوف يستخدم التناقض مع اللون الأسود، حيث الملابس البيضاء للروح الكوتية في سواد الليل الذي يخفي الشيطان الأسود الذي لا ترى منه سوى اللون القرمزى لعيونيه. كما ترى فستانى «ايروينا» و«نينا» الأبيضين إلى جوار الملابس السوداء لـ «ماشا شامرايفا» و«ماشا كوليجيننا».

تعتبر المفاهيم - المفاسد مثل «الجو» و«الحالة النفسية» ، التي أدخلها معاصرو تشيخوف، أفضل ما يمكن أن يعكس الطابع المميز لوحدة الشكل والموضوع عند الكاتب. ويبعد من

الصوتية السمعية. ولقد أشار س. كوانين عام ١٩١٤م في مقالاته عن رسائل تشيفروف بأنه «قبل وجود المهارة والرهافة عند تشيفروف كان يوجد الإحساس العالى جداً بتماثل (Symmetria) الكلمات والأفكار.. إلخ وهذه الملاحظة من الدقة بحيث تتصف بالضبط المبدأ الإيقاعى لبناء النص المسرحي التشيفروفي».

فالنوجة تزوج تصصيلة واحدة، أو نوجة واحدة، أو حتى فكرة واحدة لاتجذاب مع صداتها في النص بالكامل، بل ولا تظهر عنده هذه الأشياء إطلاقاً حتى في الواقع المشابهة أو المتناثفة، أو على مستوى المقام الموسيقى عالياً كان أو منخفضاً. وبكلمات أخرى فكل نوجة وفكرة وتتصصيلة لها صداتها ومعناها في المكان الموجود فيه بالذات، وفي حالة تكرارها نجد أنها لا تملك نفس المعنى السابق إطلاقاً، وإنما تشكل نسيجاً إيقاعياً مرهضاً. والمسألة هنا هي إيجاد العلاقة بين كل هذه المشابهات والمتناثفات والمتباينات. فنموجة واحد عند تشيفروف يصبح مركز النص، ويتحول إلى رمز حيث مبدأ التوازى في «النورس»، مثلاً، يصنع من النورس ومن تربيع المترجر البريطاني الرئيسيين لهذه الدراما. وموت النورس لا يعني فقط مصرير نينا، أو انتحار كوتستانتين، وليس فقط وصفاً عاطفياً. ولكن هنا أيضاً ما يمكن أن يعبر عن مفهوم كل هذا:

الطيران- الحياة، قسوة الحياة-
الطلق الناري، غموض الحياة- الموت.

الوهلة الأولى أن هذين المفهومين- الصفتين يتحددان بالدرجة الأولى عن رد الفعل العاطفى بالنسبة للقارئ أو المتدرج أكثر من حديثهما عن العمل الأدبي نفسه، ومع ذلك فـ «اللامحدد» وـ «اللامدرك» غير الخاضعين للتفسير المنطقى الخاص «بالحالة النفسية» يشكلاً المفزعى- المفهوم الفنى للنص المسرحي التشيفروفي. وهذا ما يجعل من تشيفروف أعظم الكتاب الدراميين غموضاً في هذا القرن.

بهذا الشكل يعتبر النص المسرحي التشيفروفي كتلة عدوانية في تأثيرها على المتدرج المهم بالوسائل والأدوات الفنية: الكلام والصمت، الإيقاع، الصوت، النبرة، اللون، الإضاءة وحتى الرائحة («رائحة الكبريت»، «رائحة شجرة اليمام»، يبدو لسوليونى- في الشقيقين الثلاث- أن يديه لهما «رائحة الجثة» وهو يرش عليهما العطر، وـ «رائحة النباتات العطرية»). وكل ذلك له هنا معانى بالغة الأهمية في ضوء فهم الموضوع. وقد أشار العديد من الباحثين إلى أن النص التشيفروفي يمثل وحدة الفنون بمنتهياته وتعدد طبقاته المركبة بعنابة فوق بعضها البعض على طريقة النوتة الموسيقية، وأكروا حقيقة أن النصوص المسرحية التشيفروفية قد بنيت بالفعل على أساس قوانين الأعمال الموسيقية. وهنا يمكن أن نحدد مكونين أساسيين لا ينفصل أحدهما عن الآخر، وهما النظام الإيقاعى للدrama (البوليفونيا)، ولوحة الوانها

وـ«تشيبوتينكين» فجأة جواباً لـ«أولجا»:
أولجا: يا إلهي! استيقظت اليوم
ورأيت الربيع، فتحركت الفرحة في
قلبي، وتفت بشدة للعودة إلى مسقط
رأسى.

تشيبوتينكين: لن يكون
توزيعنج: بالطبع هراء.

هنا ترى مستويين دراميين—
شعرى فلسفى وحياتى— فى وحدة
واحدة لا تتجزأ. وهم لا يتباينان
فقط مع بعضهما البعض وإنما يتقاطع
ويتقابل كل منهما مع الآخر. بل
وأحياناً يستحيل وضع حدود فاصلة
بينهما. وعلى سبيل المثال فيديالوج
ـ«تبينا» وـ«تربيليف» يمتلك إيقاع
الشعرى، وسره المتوارى بين تلك
السطور المطوية، وفى نفس الوقت لا
يتباشى مع إيقاع الدياليوجات السابقة
عليه أو اللاحقة له. وبالتالي فالمثل
الذى لا يمتلك خصوصية فى التعامل
مع فن تلحين الكلم وتلويناته
الإيقاعية والصوتية وموسيقية الجمل،
فلن يتمكن أبداً من امتلاك القدرة
الجمالية للتأثير، لأن فهم الحديث كله فى
حالة بهذه يمكن أن يعتمد على
التصور الصوتى للعرض المسرحي.
ولقد حتمت هذه الخصوصية بالتحديد
على المخرج نيميروفيتش داتشينكو،
اثنان عمله للتصور الثنائى لمسرحية
ـ«الشقائق الثلاث»، البحث عن مقام
موسيقى من أجل نطق كلمات النص.
وعلى هنؤه نفس هذه المفاهيم
والتصورات طرح المخرج تأثير ورث
تصوراً موسيقياً لمسرحية «النورس».

أما موسكو فى «الشقائق الثلاث»
فهى التمزوجـ العالم الذى يخلط
ويمزج «حياة أخرى جميلة»ـ الحاجة
للحب والسعادة، والتعطش للتقمم.
وحيث فى عملية التكرارـ هناـ تظهر
الفكرة الحقيقة لهذا النص. وقد كتب
أندرىه بيلى أنه فى الدراما
التشيخوفية «يقترب القدر ببطء
وهدوء من الضففاء»ـ وهذا صحيح
ولكنه مع ذلك تعبر مفترط فى
الموضوع. لأن تشيفوف يعطي للأبطال
إمكانية سماع صوت خطوات القدر.
ففى النورس أعطى تلك الإمكانية
حيث ثبأ بالنهاية عن طريق النورس
المقتول والمحاولة الأولى لانتخار
تربيليف.

من المعروف أن عرض الظاهرة
الواحدة من جوانبها المختلفة، أى من
وجهات نظر وزوايا مختلفة يعتبر
أحد أهم مبادئ الرواية الشاملة للعالم.
وأبطال تشيفوف بمثابة الآلات
المusicية التى تعزف موضوعاً واحداً
بمقامات وإيقاعات مختلفة تصحبها
تلوبينات جرسية متعدمة.

فى هذا المجال تكتسب عملية التكرار
للمقام والجرس الإيقاعى أهمية خاصة
عندما يبدأ المترجر فى إدراك عملية
التكرار هذه والفصل بين عناصرها
المختلفة، وفهم المفزي منها. وفي هذه
الحالة يصبح التعارض الموسيقى إحدى
الوسائل الفنية الهامة، حيث يأخذ
أحياناً شكلاً تعديلاً.

فى «الشقائق الثلاث» تأتى
الردود الصحفية لـ«توزيعنج

مرثية تماماً، التي تعطى إمكانية للمتدرج كي يوجه سؤالاً: ماذ حدث؟ ولكنها لا تترك وقتاً للإجابة. وأحياناً يصبح الصمت نفسه وحدة كائنة بذاتها ومتعددة المعانٍ والصور، أى يأخذ شكلاً فلسفياً متعدد الصور والأشكال. وهذا ما كان بشأن الخمس وقفات- سكتات- في مسرحية تريليف (التي كتبها ترييليف بطل النورس)، أو الوقفة مسموعة الصوت والتي انتهت بـ «صوت بعيد أت بالضيـط من السماء. صوت الـوتر المتـكسر، المتـلاشـي، الحـزـين». وتتوـتر الصوت مع تناـوب المشـاهـد الـهـادـئـةـ والـعـالـيـةـ هيـ الـأـدـاةـ الفـعـالـةـ لـلـتـأـثـيرـ عـلـىـ المـتـدرجـ». وعلى سبيل المثال: الفصل الرابع من «بستان الكرز» الذي يتميز بالإيقاع العنيف (حيث أنـ «ـ٣ـ٠ـ٤ـ٠ـ» دقـيقـةـ التي أعـطاـهـاـ المؤـلـفـ للـحـدـثـ كـلهـ فيـ هـذـاـ الفـصـلـ هيـ كـلـ الفـقـرـةـ الـلـازـمـةـ لـكـيـ يـلـحـقـ الـأـبـطـالـ بـالـقطـارـ) يـبدوـ وكـانـهـ قدـ بـنـىـ كـامـلاـ مـنـ الـاستـعـدـادـاتـ الـمـسـرـعـةـ، وـالـأـحـادـيثـ الـمـجـعـدـةـ، وـالـدـمـوعـ الـمـتـاخـرـةـ، وـالـعـتـابـ الـذـىـ لمـ يـتـمـ، وـالـوـدـاعـ السـرـيعـ، ثـمـ يـنـتـهـيـ هـذـاـ الفـصـلـ بـمـعـهـدـ هـادـيـ لـ«ـفـيـرسـ»ـ وـقـىـ النـهـاـيـةـ «ـيـعمـ الـهـدـوـ وـالـصـمـتـ، حـيـثـ يـسـمعـ فـقـطـ صـوتـ الـفـانـسـ الـبـعـيدـ وـهـوـ يـدـقـ عـلـىـ الشـجـرـةـ فـيـ الـحـدـيـقـةـ»ـ، أـمـاـ المـاـثـالـ الـآخـرـ فـهـوـ نـهـاـيـةـ مـسـرـحـيـةـ «ـنـورـسـ»ـ، وـالـذـىـ قـالـ عـنـ تـشـيـخـوـفـ بـنـفـسـهـ «ـبـدـايـتهاـ كـانـتـ شـدـيـدـةـ عـالـيـةـ»ـ، وـلـكـنـهاـ اـنـتـهـتـ بـهـدـوـهـ خـلـافـاـ لـجـمـيعـ الـقـوـاعـدـ الـدرـامـيـةـ فـيـ الـفـنـ»ـ.

إن النوتات الموسيقية لمسرحيات
تشيخوف تتضمن مختلف أصوات
الآلات الموسيقية، والمقطوعات
الإيقاعية منها الرخيم ومنها المفرد
الصاد، وكذلك تتضمن إشارات
ورموز صوتية وضجيج، حيث تعمل
جميعها على إشاعة حالة نفسية معينة:
الفالس السوداوي في آداء «توبيليف»،
آلات الجيتار عند «فيديوتيك» و«روبي»،
عزف «فافلى»، بيانو «توزينباخ»،
قيثارة «أندرية»، موسيقى عازف
الكمان المتجلو، المارش العسكري،
أغنية «بيبخودوف» الحزينة، وحتى
الأوركسترا اليهودي في الفصل الثالث
من مسرحية «بستان الكرز». كل هذا
يتداخل ويتحدد ويمتزج ليصبح في
النهاية باتوراما موسيقية. كما أن
«الصمت» - السكتة - تلعب كما ذكرنا
دوراً له خصوصيته في النوت
الموسيقية الإيقاعية. وتشيخوف
يستخدم تعبيرية السكتة ببراعة
شديدة، لأنها - كقاعدة - تأتي في لحظة
الذروة عند تغير الحالة النفسية، ومع
ذلك فهي ليست مبنية عنده داشا على
قواعد علم النفس. فلماذا، في الترس
مثلًا، هدأ كل شيء بعد أن حكى
«شامرايف» نكتة تافهة عن «سيلفيَا»
المغنية ومنشد المجمع الكنسي؟
أى لماذا جاءت السكتة؟ إن «دورون»
يشرح ذلك بقوله:

إن السكتات التسليخوفية عبارة عن تلك اللحظات، عندما تتعرى جميع التيارات الخفية في النص وتصبّع

والطابع، والوسط المحيط العام، بداية من التفاصيل الدقيقة حتى الصيغ المعادلات الفضمية والعامات التي نجد فيها حلولاً مسبقة لـأى فرضية أو إشكالية، وحيث تخرج هذه الحلول خارج الأقواس لتضرب في قيمة متغيرة بالمعنى الرياضي العلمي، أى أن الحلول التشيكوفية للفرضيات والإشكاليات لا تقف عند حدود كونها حلولاً نهائية، ولكنها تتدفق على استقاماتها ماسة جميع المتغيرات من حولها لتعطي حلولاً جديدة لإشكاليات وفرضيات جديدة. ويعتبر اختراق سملك المادة - النسيج الإنساني - والغوص في تفاصيلها إلى أبعد الحدود صفات العديد من المفكرين، إلا أن معاصري تشيكوف صوروه متوجلاً في التخلّي عن "ما هو إنساني". ولكن في الصيغة التي تصف الطريق من الحياة إلى الموت، ومن الخامس إلى العام، كانت الكلمة الرئيسية والمهمة بالنسبة له هي "الطريق"، والبطل عنده هو جرهر وحدة الصراع للواقع والحقائق التاريخية - الزمانية، والقدرات التي لم تتحقق، إلا أن كل ما تضييه وتفرقه الحياة في أقطاب واتجاهات متباينة متفرقة نرى تشيكوف يعيده ويوحدة في وحدة كلية - جمالية. وهذا يمكن تشبّهه التركيبة المعقّدة والمتعددة الطبقات والمستويات للمنظور الفني عند تشيكوف بالبناء الذي يحوي خليطاً مبربلاً من النماذج والأفكار والمقاهيم المختلفة وغير المتجانسة التي ترفض الإشارة أو النبرة المتحيززة.

المشاهد المادّة على المتفرج: لأنّه لم يبن هذه الكوميديا بعملية الانتحار فقط، ولكن عملية الانتحار نفسها تتخيّل علينا لتصل إلى تلك المرحلة التي يأتي بعدها المدوء. ومن هنا يتضح لنا أن التعبارات أو الظلّال الديناميكية لـ"التيارات الخفية" في النّص، وإيقاع تغير الحالة النفسيّة لا يتوقفان - لا يتزامنان - عند تشيكوف مع نقاط أو موضوعات الذروة، فاما أن يسبقها هذه النقاط، أو يتأخرها عنها بشكل ملموس.

أن الوصول إلى الوحدة الكلية الجمالية في مسرح تشيكوف لا يتأتى عن طريق منظومة مركزية جاذبة (عندما يصبح دور البطل الرئيسي محور ارتكاز النّص الذي يجذب المتفرج - القارئ)، ولكن يقوم على أساس التشغيل الكامل لجميع المبادئ والقواعد الفكرية المؤلفة بين الإنسان والعالم.

والمخرج العام الوحيد لدى تشيكوف في هذه الحالة النفسية التي تتفاعل - ولاتنفع - فيها الشخصية مع المتفرج في وقت واحد. وأهم سمات هذه الحالة العاطفية - النفسية - عند الأبطال التشيكوفيين، هي السعادة والمعاناة في أن واحد (النزج ضروري جداً عند، ومن المحتتم وجود سقطات ولكنها فقط تكون في نسبة أى منها). والنّفمة العاطفية الفالصة في الدراما التشيكوفية نادرة الحدوث تماماً، لأن الكاتب طوال الأحداث لا يترك مجالاً لمشاعر الآسى أو السعادة العابرة. وهو يرسم ويخطط طوبوغرافيا الروح،

theticism)

التشييخوفي العام أسلوبه الخاص
من أجل حياة الإنسان والفن.

هامش

من أجل صياغة هذه المقالة تم
استخدام مؤلفات كل من رينيه
ماجريتا وجورج كيريكي.

وفي النهاية، عن طريق تركيب
وتوحيد النزاعات الجمالية واللامع
المميزة لمختلف الاتجاهات الفنية لهذا
العصر، وخصوصا النزاعتين الطبيعية
والرمزية، ووصل العوالم الفنية
المتباعدة - مستحيلة الاتصال - عن
طريق العلاقات البوليفونية
باستمراريتها وتوافقها الحيوي وتتنوع
ألوانها، يقدم لنا علم الجمال (pan-aes).

استدراك

نوه إلى أن «مختارات من الشعر السوفيتي الحديث» التي كانت مادة «الديوان الصغير» في العدد
الماضى، هي من ترجمات مختلفة لترجعى عديدين اقتطفناها من مصادر متعددة.

دراسة

د

السلطانة شجر الدر

بين التاریخ والسیرة الشعبیة

دراسة في القراءة الشعبية للتاریخ

د. قاسم عبده قاسم

إلى العلم، أن التاریخ ارتبط بالأدب على نحو مثير وجذاب، فالقراءة الأسطورية للتاریخ جنحت إلى الصياغة الإبداعية الخيالية لكي ترقع التقص في ذاكرة الأجيال، كما أن التراث التاريخي الباكر امتنج بالأدب في تراب شعوب الأرض كلها، فما كتبه «ثوكيدides» في التاریخ الإغريقي، تاریخا، قرب إلى درجة مذلة لما كتبه «أرستوفانيس» في فن المسرح حول موضوع واحد هو الحرب البريلونيزية. وهو غرذ على استمرار الأدب بالتاریخ، أو هو دليل على أن التاریخ كان يعد فرعا من فروع الأدب. وقد أوصى «شيشرون» - الخطيب الروماني الشهير - بأن يتسلح الخطيب بالمعرفة التاريخية لأن استخدام الأمثلة التاريخية دليل على التفرق

الدراسة التي نقدمها في الصفحات التالية تحاول طرح عدد من الأسئلة حول العلاقة بين السیرة الشعبية والتاریخ، ولا تزعم أنها تضع حلولاً أو تقدم إجابات عن هذه الأسئلة. وعلى الرغم من أنني حاولت في دراسات سابقة حول العلاقة بين الأدب والتاریخ، أو بين التاریخ وال מורوث الشعبي، أن أجدد الإجابات الشافية عن بعض الأسئلة المحيزة، فإن محاولاتي أدت بي إلى مزيد من المحيزة ولم أستطع أن أجدد الإجابة المسكنة. فالصلة بين الأدب، بكلفة أحاجنه وأشكاله، والتاریخ، علاقة تداخل عضوي وتفاعل متتبادل من ناحية، وهي علاقة قديمة ومتتجدة في آن من ناحية أخرى. واللاقى للنظر في رحلة التاریخ من الأسطورة

· والأدب الشعبي في محاولة قراءة التجربة الإنسانية، وإن اختلف النظور، فإن الدراسات التاريخية الحديثة ظلت فترة طرولة تخاصم الموروثات الشعبية وتترفع عن الاعتماد عليها بسبب غطرسة المؤرخين الذين وقعوا تحت تأثير «المدرسة الألمانية» التي قادها «ليوبولد فون رانكه» وأتباعه المجردون من القدرة على الخيال والتصور، والذين تصوروا أن «الوثيقة» · وحدها هي عيادة البحث والدراسة التاريخية.

ومع أن التاريخ يبدأ مرتبطاً بال מורوث الشعبي، لا سيما الشفاهي منه على وجه التصرّص، فقد كان لا بد له من أن يمر بعدة مراحل «تاريخية» لكي يصل إلى الإيام بضرورة الاستعانت بالموروثات الشعبية لكي يفهم الإنسان ويُفهم الإنسان حقيقة ذاته. وإذا كانت قرول إن التاريخ إحدى وسائل الإنسان لمعرفة ذاته، فإن الموروث الشعبي وسيلة أخرى من الوسائل التي يحاول بها الإنسان تحقيق هذا الهدف، وإذا كانت بداية المعرفة التاريخية قد ارتبطت بالموروث الشعبي قديماً، فإن رحلة المعرفة التاريخية · عبر التاريخ · جعلتها تعود وتؤكد ارتباطها بالموروث الشعبي من جديد. وانتقل الفكر التاريخي في رحلة طرولة من الأسطورة إلى العلم التاريخي. ولم تكن الشعوب راضية بنسبة تاريختها إلى حدثة من الحكماء الأفراد فسجلت رؤيتها ل تاريخها في كافة أشكال الموروثات الشعبية. وحملت هذه الموروثات الشعبية كل التفسيرات والرؤى والقيم والمثل والأمانى والتطلعات التي كانت تحرك الجماعة الإنسانية عبر الزمان. وهكذا كانت تلك الموروثات الشعبية بشابة قراءة شعبية موازية للقراءة · التي قام بها التاريخ لرحلة الجماعة في الكون عبر الزمان. فالمأثورات الشعبية لا تحمل كل الحقيقة التاريخية، وإنما تحمل رؤية الشعب

البلاغي. وفي تلك العصور لم يكن التاريخ يدرس مستقلاً، وإنما باعتباره من لوازم الامتياز الأدبي والقدرة الخطابية.

كذلك فإن التراث الثقافي للحضارة العربية والإسلامية ربط بين الأدب والتاريخ في نسج واحد مدهش، إذ يجد القارئ في كتب التاريخ العربي الإسلامي الكثير من الأدب، كما يطالع في كتب الأدب كثيراً من التاريخ. ولا يمكن أن يجد تلك الصياغات الجافة للتراث التاريخية في أي من كتب المؤرخين المسلمين. وعلى الرغم من أن التاريخ كان عملاً مستقلاً في التراث العربي الإسلامي، بحيث ظهرت مزلاقات في تاريخ التاريخ أو في فلسفة التاريخ ونهاجه البحث فيه، فإن علاقة التاريخ بالأدب كانت علاقة جدلية تشهد عليها المزلاقات على جانبى الحدود بين الأدب والتاريخ.

وإذا انتقلنا من الأدب، يعنـه الراـسـع الشـاملـ، إلى الأدب الشعبي الذي أفرزـته العـقـلـةـ الشـعـبـيةـ الـبـيـاعـيـةـ، وجـدـناـ آنـفـسـنـاـ آمـامـ عـلـاقـةـ أـكـثـرـ قـوـةـ وأـشـدـ اـرـتـيـاطـاـ. فـقـىـ مـجـالـ التـارـيخـ وـفـيـ مـجـالـ الـمـأـثـورـاتـ الشـعـبـيـةـ أـيـضاـ، حـاـوـلـ الـإـنـسـانـ أـنـ يـعـبرـ عـنـ ذـائـهـ وـأـنـ يـسـجـلـ تـفـاصـيلـ رـحـلـتـهـ فـيـ الـكـوـنـ، وـهـيـ رـحـلـةـ مـاـ تـرـازـ مـسـتـحـرـةـ حـتـىـ الـآنـ فـيـ رـحـابـ الـزـمـانـ. وـعـلـىـ الرـغـمـ مـنـ أـنـ التـارـيخـ فـيـ مـحاـوـلـةـ لـقـرـاءـةـ التـجـرـبـةـ الـإـنـسـانـيـةـ مـنـ مـنـظـرـ اـسـتـرـادـيـ يـنـقـصـ الـمـقـيـقـةـ وـيـسـعـيـ وـرـاءـهـ بـحـثـاـ عـنـ إـجـابـةـ لـسـؤـالـ الـذـيـ يـبـدـأـ بـكـلـمـةـ «ـلـمـاـ»ـ، وـعـلـىـ الرـغـمـ مـنـ أـنـ الـمـوـرـوثـ الشـعـبـيـ، أـيـضاـ، مـحاـوـلـةـ لـقـرـاءـةـ التـجـرـبـةـ الـإـنـسـانـيـةـ فـيـ الـكـوـنـ مـنـ مـنـظـرـ نـفـسـيـ تـعـرـيـضـيـ يـحـاـوـلـ أـنـ يـبـرـزـ دـورـ صـنـاعـ التـارـيخـ الـمـقـيـقـيـنـ بـعـدـ أـنـ سـرـقـهـ الـمـؤـرـخـونـ الرـسـمـيـونـ وـالـإـعـلـامـيـونـ الـعـالـمـلـونـ فـيـ خـدـمـةـ الـحـكـامـ، وـنـسـبـوـهـ لـأـولـئـكـ الـحـكـامـ، عـلـىـ الرـغـمـ مـنـ اـنـفـاقـ التـارـيخـ

ولما هي نوع من «التاريخ الوجداني» التلقائي الذي يصور «المسكوت عنه» في المصادر التاريخية التقليدية.

ومن هنا تبرز أهمية السيرة الشعبية، باعتبارها أكثر أنماط الموروثات الشعبية «تاريخية»، إذ أنها أقرب ما تكون إلى رؤية شعبية وجاذبية للتاريخ وأحداثه وأبطاله. والراوي في السيرة الشعبية يخاطب الجمهور المتلقى بما يحب أن يسمع وفي مصطلحات يفهمها. وقد تختار السيرة «شخصاً تاريخياً» وتعيد صياغته في إطار شعبي يناسب «القراة» الشعبية للتاريخ، وهي قراءة تلبى حاجات الناس وتفسر التاريخ لصالحهم. ولأن معرفة التاريخ ضرورة اجتماعية / ثقافية لأية جماعة إنسانية، فإن الشعوب تتناقل تاريخها عبر الأجيال بشكل تلقائي بسيط من خلال موروثاتها الشعبية. ولأن الشعوب تجد في التاريخ سندًا لوجودها الآتي ودعمها لهويتها وتحقيقها لذاتها، فإنها تحرص على قراءته بما يتحقق هذه الأهداف. ومن ثم فإن القراءة الشعبية للتاريخ لا تحفل أبداً بالتفاصيل الجزئية وغالباً ما تكون هذه القراءة مشكلة بالخيال الذي يكشف عن ماهية القراءة الشعبية للتاريخ، وهي قراءة وجاذبية تعويضية لصالح الجماعة التي تصر على إثبات دورها في صياغة تاريخها.

والسيرة الشعبية التي تجسد هذا النمط من القراءة الشعبية للتاريخ في تصورنا، هي «سيرة الظاهر بيبرس». والناظر في صفحات هذه السيرة يدرك بسرعة أن البطل الحقيقي في أحداثها ووقعها هو الشعب المصري الذي ترمز له الشخصيات الشعبية المحيطة بالظاهر بيبرس، بل إن الشخصيات الشعبية هي التي تتولى رعاية بيبرس، وتقوده إلى كرسى العرش وتحميءه من

لتاريخه، كما توضح لنا أنماط المثل العليا والقيم وشكل النظام الأخلاقي الذي حكم حركة هذا المجتمع أو ذلك في الزمان والمكان.

والفرق الجوهرى بين التسجيل «التاريخي» للتاريخ، والتسجيل «الشعبي» للتاريخ، هو أن النمط الأول قصد به أن يكون تاريخاً، أي أن القصد منه أن يصل إلى الأجيال التالية بالشكل الذى قد به كتابته (ونحن نقصد هنا ما سجله المؤرخون في كتبهم أو ما سجلته الوثائق العامة والخاصية ذات الصبغة التاريخية، ولا نقصد الدراسة التاريخية بمعناها الأكاديمي الحديث). أما التسجيل «الشعبي» للتاريخ، فهو في حقيقة أمره «قراءة» للتاريخ من وجهة نظر صناعه المقيمين من ناحية، وصالح الجماعة من ناحية أخرى. وهذه «القراءة» التي تدخل ضمن الموروثات الشعبية تعبير تلقائي عن الناس في حياتهم ومعهم. وهي أيضاً تعبير عن آرائهم ورؤاهم لأحداث تاريخهم. وربما يحسن هنا أن نشير إلى أن أفضل مصادر التاريخ هي تلك التي لم تقصد بها أن تكون تاريخاً. والموروثات الشعبية تقدم الرؤية الجماعية للحقيقة التاريخية لأن الجماعة في رؤيتها للحدث التاريخي تتجاوز التفاصيل وتتفوز فوق الجزئيات التي يهتم بها المؤرخون الأقرباء، ولا تأبه لعلاقات الزمان والمكان، وإنما تهتم برسم صورة كلية تحمل كافة المرز الإجتماعية والثقافية، كما أنها تحرص على بلورة مرقفها التاريخي إزاً الأحداث والأشخاص والظواهر التاريخية. وهذا كله هو ما نظن أنه وعي الجماعة بذاتها وإدراكها لعلاقة هذه الذات بالكون والآخر. وفي طيات الصورة الكلية الشعبية للحدث التاريخي وأحداثها الخيالية لمجد كثيراً من المضامين التاريخية التي لم يقصد من أبدغها أن تكون تاريخاً تقرأ الأجيال القادمة،

غمرة النضال ضد الفرعون. ومن هنا بدأ دورها التاريخي في القيادة السياسية والعسكرية. ثم تولت الحكم بعد مصرع توران شاه بن الصالح أبوب على مدى ثمانين يوماً، ثم خلعت نفسها استجابة للرفض الشعبي والرسمي من جانب الخليفة العباسى. وعندما حاولت الاستمرار فى الحكم من خلف ستار زوجها عز الدين أبيك التركمانى اصطدم طرحها بطرمحه ولقى الاشتان مصرعهما على نحو مأساوي مروع اهتم التاريخ بتفاصيله وأهمته السيرة الشعيبة قاما.

هذه باختصار قصة «شجر الدر» في التاريخ (راجع التفاصيل في نص الصورة التاريخية)، أما السيرة الشعبية فإنها تقدم لنا «شجر الدر» (لاحظ تغير صياغة الاسم) في إطار فني ذي أبعاد ثقافية/ اجتماعية تحفل بالرموز والدلائل أكثر مما تهمت بالحقائق التاريخية المجردة. والسيرة تجعلها أبنة الخليفة العباسى الذى تسميه «شعبان المقدير بالله»، وتحكى أن هذا الخليفة لم يكن يعجب بنات وسأل الله تعالى أن يرزقه بنت فاستجابت له دعاته وزوجه أبنته جميلة اسمها «فاطمة»، ثم أطلق عليه كنية «شجرة الدر». ومن المثير أن الرواى يشير إلى الروايات التى تقول إنها جارية فى أصلها ولكنه لا يليث أن ينفى هذه الروايات مؤكدا أنها أبنة الخليفة. وهكذا تأبى الرؤية الشعبية لهذه السيدة التى لعبت دورا مهما فى إنقاذ البلاد صفة العبرودية والرق، وترتفق بها إلى نسب الخلفاء. وهنا وجه الاختلاف الأول بين التاريخ والسيرة، فالسارية يقول إن «شجر الدر» جارية تزوجها الصالح نجم الدين أيوب، ولكن السيرة تأبى أن تكون هذه السيدة إلا من نسل خليفة المسلمين. وتخبرنا السيرة من خلال حكاية فرعية أن الخليفة العباسى وهب أرض مصر لابنته «شجرة الدر»،

المكان والدسائس التي يتعرض لها باستمرار.
ولست هنا بقصد دراسة تفصيلية لهذه السيرة
الرائعة (فقد سبق أن تناولناها في دراسة سابقة)،
 وإنما نهتم بالتركيز على دراسة إحدى الشخصيات
«التاريخية» التي وردت في الفصل التمهيدي
لهذه الدراسة، وأعني بها «السلطانة شجر
الدر»، التي كانت أول سلطانة لدولة المالكية التي
حكمت المنطقة العربية على مدى أكثر من مائتين
وسبعين عاماً بشكل مباشر أو غير مباشر. وقد
احتلت شجر الدر مكاناً مهماً في التاريخ وفي
السيرة الشعية.

وتقوم الدراسة على أساس منهاجي مقارن، فقد استخرجت صورة هذه السلطانة التي لعبت دوراً مهماً في تاريخ مصر والمنطقة العربية في منتصف القرن السابع الهجري /الثالث عشر الميلادي، من المصادر التاريخية، دونما تدخل بالتفسير أو بالرأي، ثم نقلت الصورة التي رسمتها السيرة الشعبية لهذه السلطانة بنصها من صفحات «سيرة الظاهر بيبرس» حتى تبدو المفارقات والاختلافات بين الصورة التاريخية والصورة الشعبية واضحة لأى قارئ. وعلى الرغم من أننى أدرك أهمية وضع الاستنتاجات بعد النصين، فلاني أجازت بأن أضع ما خرجمت به من استنتاجات وملاحظات قبلهما، فربما يكون للقارئ ملاحظات ومتوجهات مختلفة، وربما تكون ملاحظاتي السريعة علامات على طريق قراءة «النص التاريخي» و«النص الشعبي» قراءة مقامة.

نعن نعرف من التاريخ أن «شجرة الدر» كانت جارية اشتراها السلطان الملك الصالح غنم الذين أبوب وأبيها حبا جما، وأعجبت له ولما بعد أن تزوجها، وساندته في موقفه من الحلة الصليبية السابعة بقيادة لويس التاسع حتى مات زوجها في

مع «شجرة الدر»، فيضفي الخيال الشعبي عليها بعض الصفات المحببة في نفوس العامة بحيث يعطي لشخصيتها بعضاً دينياً محباً، إذ تحكى السيرة أنها كانت قد غزرت على الإقامة بالحجاز وإنفاق أموالها على الفقرا، حتى وصلت أرض مصر. وعندما وجدت أن أحداً لم يرحب بها غضبت وأرسلت تامر الصالح نجم الدين أيوب بالرياحيل. فهي في الصورة الشعبية سيدة متدينة ذات عفة وكثيراً، لكنها تتصرف بالطيبة وحسن الخلق والحزم، كما أنها صاحبة الحق في حكم البلاد.

ثم ذهبت شجرة الدر للقاء الصالح نجم الدين في القلعة وأشار عليه وزيره أن يتزوجها حتى يضمن عرشه. وفي البداية رفضت شجرة الدر العرض الذي قدمه الوزير نيابة عن السلطان الذي يطلب زواجه، بيد أن كرامات الصالح أيوب «ولى الله المجنوب»، يجعلها توافق على الزواج. وبعد ذلك ظلت تجح سوياً إلى الحجاز وهي يكر وعدنا، على مدى اثنين عشرة سنة، ثم دخل بها السلطان بعد ذلك. وكان حظ شجرة الدر من كرم الخيال الشعبي كبيراً، فقد جعلتها السيرة الشعبية ابنه الخليفة والحاكمة الشرعية لمصر، على الرغم من أن الراوي لم يذكر أنها جلست على العرش وهو ما يخالف الحقيقة التاريخية. وقد حل الخيال الشعبي مشكلة جلوس المرأة على كرس الحكم بأن جعلها تتزوج الصالح نجم الدين أيوب و«...احتوى على جميع ما تملك يداها، وثبتت له السلطنة وأقام لها عز و هنا وغنى، وجلس يتعاطى الأحكام»، على حد تعبير الراوي الشعبي. كما أن السيرة يجعل من شجرة الدر سيدة متدينة عطرفاً محسنة محول في البلاد لكي تحسن إلى العباد. ومن المهم أن نشير إلى أن سيرة الظاهر بيبرس جعلت كلام الملك

ثم نسي ذلك ومنع أرض مصر والشام لصلاح الدين الأيوبي. وهنا تبدأ السيرة بالإشارة من طرف خفى (لا يليث أن بصير صريحاً واضحاً) إلى حقيقة شرعية الحكم الأيوبي لمصر، فهو يكن أن تكون هذه الصياغة رد فعل شعبي إزا، الطريقة التي استولى بها صلاح الدين على حكم مصر عندما كان وزيراً للخليفة العاضد آخر الفاطميين الذي عزل ومات وهو لا يعلم أنه آخر الفاطميين؟ أ أنها تجسيد لموقف المصريين من الأيوبيين؟ ثم تختلق السيرة موقفاً ي مقابل فيه «الصالح نجم الدين أيوب» - الذي يقول الراوي إن اسمه «الصالح نجم الدين أيوب ولـى الله المجلوب». وهو موقف فني صالح الفنان الشعبي ولا يتصل بالحقيقة التاريخية من قريب أو بعيد، ولكنه يحصل بعض الدلالات ذات المفزي عن موقف المصريين من الأيوبيين كلهم من ناحية، كما يفسر موقفهم من الصالح نجم الدين أيوب وشجر الدر من ناحية أخرى. فقد أشارت السيرة إلى أن شجرة الدر أرسلت إلى الصالح نجم الدين أيوب «ولى الله المجنوب» تأمره بأن يترك أرض مصر لأنها أرضها وحاجتها منها. وهكذا تشير السيرة صراحة إلى عدم شرعية الحكم الأيوبي، ولكن الوجهان الشعبي في الوقت نفسه لا يريد لبطل في مكانة صلاح الدين الأيوبي أن يبدو مفتضاً للحكم في مصر فيجعل السبب في ذلك راجعاً إلى نسيان الخليفة العباسى ومنحه أرض مصر مرة لا ينته «شجرة الدر» ومرة أخرى لصلاح الدين. ولا ينسى المبدع دور الصالح نجم الدين في الدفاع عن مصر ضد قوات لويس التاسع رغم المرض فيضعه في صورة شعبية محبة. من ناحية أخرى، يظهر من صفحات سيرة الظاهر بيبرس أن الوجهان الشعبي متعاطف تماماً

فهل كان هذا أيضاً بسبب علاقته «التاريخية»
البيت بشجر الدر التي أحبها المصريون وقدروا
دورها التاريخي؟

لقد نفت السيرة صفة العبودية عن شجر الدر،
ونسبتها إلى أحد الخلفاء العباسين، كما جعلت
سلوكها مثالياً وهي طفلة ثم وهي أمراً ناضجة.
وكذلك جعلتها تعيش عدة أجيال منذ زمن صلاح
الدين الأيوبي حتى تتزوج الصالح نجم الدين
أبيوب. ولاشك في أن إسقاط العصوب عن
الشخصية «التاريخية» لصالح الشخصية
«الشعبية» تعبر صادق وتلقاني عن رأي الناس
في الدور التاريخي لشجر الدر ورؤيتها لهذا
الدور، بغض النظر عما أثبتته أقلام المؤرخين
المصريين. وربما يجد القارئ مزيداً من الجوانب
عندما يطالع النص التاريخي والنص الشعبي
 حول شخصية «شجر الدر».

وفي تصورى أن العلاقة بين الموروث الشعبي
وال تاريخ، باعتبارهما قرأتين لأحداث الماضى،
تشجلى واضحة في المقارنة بين صورة السلطانة
«شجر الدر» في المصادر التاريخية، والسيدة
«فاطمة شجر الدر» في «سيرة الظاهر بيبرس».
هذه الدراسة تضع «أسئلة» أكثر مما تقتصر
على إيجابيات». وربما توجد في طيات التصين، اللذين
تقديمهما في الصفحات التالية، بعض هذه
«الإيجابيات». بيد أن أهم ما تهدف إلى الوصول
إليه من خلال هذه الدراسة «الأولية» هو تقرير
العلاقة الوطيدة بين التاريخ والموروثات الشعبية.

الملكة شجر الدر
«السلطانة الملكة عصمة الدين
المستعصمية الصالحة ملكة المسلمين»
الصورة التاريخية

الصالح نجم الدين أبيوب وزوجته «فاطمة شجرة الدر» بمثابة الأب والأم للبطل بيبرس، فإن الصالح
يرعاه طوال مراحل حياته ويرقيه في خدمته لكي
يعده لمهام الحكم، على حين تبنّاه «شجرة الدر»
أو السيدة فاطمة. ومن المشير أننا نجد السيرة
تتخلص رويداً رويداً من اسم «شجرة الدر»
وتحتاج بدلاً منه اسم «السيدة فاطمة». ومن
المعروف أن هذا الاسم له أهمية خاصة وقدر من
التبجيل والاحترام لدى المصريين لأنهم أسم
النبي عليه الصلة والسلام.

فهل يمكن أن يكون الخيال الشعبي قد أعاد
إنتاج شخصية السلطانة شجرة الدر، أولى
سلطانات المالكية، في هذه الصورة الجميلة الأخاذة
تقديراً لدورها في الدفاع عن مصر أمام قوات
لويس التاسع الذي لقيت حملته هزيمة شنعاء، في
المصورة وفارسكون في منتصف القرن السابع
الهجري/ الثالث عشر الميلادي؟ وهل يمكن أن
 تكون قصة زواجهما من الصالح نجم الدين أبيوب
 حلماً مشكلة الحكم الذي لم تستمتع به سوى
ثنائين يوماً حافلة بالأعراض السياسية التي هيئت
على المرأة السلطانة من كل الجهاء؛ ولأن المقلية
الشعبية لا تقبل حكم المرأة فقد جعلتها تتنازل
عن جيتها في الحكم لزوجها الصالح نجم الدين
أبيوب، وليس المزاج أيك كما حدث بالفعل في
التاريخ، فهل يمكن أن يكون ذلك حال توفيقها
مشكلة جلوس شجر الدر على عرش البلاد من
ناحية؛ وتجاهلاً لدور عز الدين أبيك الذي تذكر
لشجر الدر التي أجلسته على عرش البلاد من
ناحية أخرى؟

إن السيرة الشعبية تتجاهل تماماً علاقة عز الدين أبيك بشجر الدر، بل إن الفنان الشعبي قد
وضع أبيك داخل إطار شخصية مقيدة كريهة
أسيخ عليها - بكرم شديد - كل الصفات السيئة.

عاد الملك الصالح نجم الدين أيوب من بلاد الشام لتنظيم وسائل الدفاع. وفي خريف سنة ١٢٤٦هـ / ١٢٤٨م كان الأسطول الصليبي قد أبحر من مينا مرسيلا إلى قبرص حيث أمضى فترة من الوقت في انتظار تكامل القوات. ثم أبحرت الحملة في السنة التالية صوب مصر لتصلك قبالة دمياط في صفر ١٢٤٧هـ / يونيو ١٢٤٩م. وزل لوس التاسع أيام قواته يخوض الماء الضحلة حتى ركبته وهو يرفع سيفه ودرعه فوق رأسه وانسحبت القوات المداعة عن دمياط بعد أن ظن القادة أن السلطان الصالح نجم الدين أيوب المريض قد مات. وفي أعقاب الفرسان والجنود في السكان المذعورون. وهكذا سقطت دمياط في دعامة مذهلة لقوات الحملة الصليبية السابعة وأخذ الصليبيون يدعمن وجودهم في المدينة الأبية.

واستقبل السلطان أباً، سقوط المدينة، التي بذل جهدها كبيراً في تحصينها بزير من الألم والمراارة والغضب، وأعدم عدداً من الفرسان الهاريين. ثم نقل مسكنه إلى مدينة المنصورة التي كانت قد أنشئت قبل ثلاثين سنة فقط. ورابط السفن الحربية المصرية في النيل جاه النصورة، وأخذت جموع الطواغين تجتمع في المنصورة لمواجهة خطر الرمح الصليبي. وبدأت حرب عصابات برية ونهارية وتزايدت أعداد أسرى الفرنج الذين كان يتم عرضهم في القاهرة على مدى ستة أشهر (يونيه / نوفمبر ١٢٤٩م).

وفي تلك الأثناء، توفى الملك الصالح نجم الدين أيوب بعد أن عهد لولده توران شاه بعرش السلطنة في مصر. وبينما أنه رتب كل هذا مع زوجته «شجر الدر» وهو على فراش الموت بدليل أنها استدعت الأمير «فخر الدين بن شيخ الشيوخ» و«الطاوشي جمال الدين محسن»،

الملكة عصمة الدين أم خليل شجر الدر

كانت تركيبة الجنس، وقبل إنها أرمنية الأصل، اشتراها الملك الصالح نجم الدين أيوب وأجلها جما ... ب بحيث كان لا يقارها سفرا ولا حضرا». وقد ذكرها بعض المؤرخين باسم «شجر الدر بنت عبد الله أم خليل التركيبة». ويبدو أن «بنت عبد الله» هذه تسمية مجازية لأنها كانت في الأصل جارية مجهرولة النسب، فسميت بنت عبد الله وهي تسمية شائعة لم لا يعرف أبوهم أو لم ليس لهم نسب معلوم.

وكان للسلطان الصالح نجم الدين زوجتان، الأولى هي المعروفة باسم «بنت المعلم» والثانية شجر الدر. وقد أذاعت للملك الصالح، وهو معتقل في الكرك، ولده خليل. وكان قد عقد عقدة عليها، وصارت زوجة له. وما خرج من معتقله عاد إلى مصر ومعه ابنه خليل إلى القاهرة عندما صار سلطاناً عليها. ومات خليل في حياة أبيه الملك الصالح نجم الدين أيوب صغيراً.

يذكر المؤرخ المقريزي أنها كانت امرأة صعبة الخلق، شديدة الغيرة، قوية البأس ... ذات شهامة زائدة وحرمة وافرة، سكرانة من خمر النبي والعجب ...، والحقيقة أن هذا المؤرخ لم يبالغ كثيراً في وصفه لشجرة الدر، إذ كانت صاحبة الفضل في هزيمة الحملة الصليبية السابعة التي قادها الملك الفرنسي لوس التاسع على مصر في منتصف القرن السابع الهجري الثالث عشر الميلادي. وقد تولت العرش اعترافاً من كبار الأمراء، ورجال الدولة بفضلها. ولنبدأ القصة من أولها.

في سنة ٦٤٧هـ / ١٢٤٩م توارثت الأثبا عن قرب قدرهم حملة جديدة تحت راية الصليب ضد مصر بقيادة لوس التاسع ملك فرنسا. ويسرعا

السلطاني بالتصوره وأخبرتهم أن المرض اشتد على السلطان وأنه يرغب في أن يخلف الأمراً له ولابنه توران شاه من بعده، وأن يحلفو للأمير «بخر الدين يوسف بن شيخ الشيوخ» بالقيادة العامة على الجيش المصري مع اشتراكه في تدبير أمور الحكم، فأجاب جميع الحاضرين بالسمع والطاعة وحلفوا على ذلك. ثم بعثت «شجر الدر» مرسوماً إلى نائب السلطنة بالقاهرة لشرح ما تم من تحليف أمراً، الجيش وزعماء المالكية، وقام الأمير «حسام الدين بن أبي على» في يوم الاثنين ٢١ شعبان ١٤٦٧هـ / ٢٩ نوفمبر ١٢٤٩ م بتحليف أكابر الدولة وبساطتها على ما تم في التصوره. وأمر الخطيباً بالدعاء فوق النثار للأمير توران شاه بعد أبيه الصالح نجم الدين أيوب. هكذا استطاعت شجر الدر، بسرعة وحسن شدیدين، أن تضمن استقرار الأحوال السياسية وترتباً لانتقال السلطة دون أن ترورط البلاد في المشاكل المعهودة في مثل هذه المناسبات في ذلك الزمان. ويدو أن شجر الدر اختارت هذه المناسبة لكي تشرك الأمير «أبيك التركمانى»، الذي كان من أكبر مالكية زوجها مرتبة وأعظمهم حظوة عندها شخصياً، في تدبير شئون الحكم بالملكرة، وأرسلت «فارس الدين أقطاي»، أخطر زعماء المالكية البحرينية وأشدّهم بأساً، إلى حصن كيما بأعلى الفرات لإحضار الأمير توران شاه ليتولى عرش السلطة بعد أبيه.

وتربت على هذه التعيينات أن عين الأمير «ركن الدين بيبرس البندقداري»، الذي تولى عرش السلطنة فيما بعد. قائداً لفرقة المالكية البحرينية الصالحية على أن تكون قاعدتها داخل معسكر التصوره حول القصر السلطاني. في تلك الأثناء، كان الملك لويس التاسع قد قرر مواصلة الزحف بجيشه صوب الجنوب على أمل

الذى كان من أقرب الناس، إلى قلب السلطان التوفى، وأعلمتهما بالخبر دون مسامحها وأوصهما بكشان خبر وفاة السلطان عن جميع رجال الدولة والناس. وبفضل شجاعتها وقوة بأسها بدأت «شجر الدر» فى إدارة شئون الدولة ومسرح العمليات العسكرية وكان السلطان الصالح نجم الدين أيوب ما يزال حياً. فقد كلفت عدداً من الأطباء، الذين يمكن الاعتماد عليهم في حفظ النثر لأن يقموها بتفصيل جثة السلطان. ثم أرسلت الجشة السلطانية، بعد تحنيطها، في تابوت على ظهر سفينة أبحرت ليلاً إلى قلعة الروضة حيث بقيت محظطة مدة قبل دفنها بالقاهرة في هذه تمام. ومن ناحية أخرى، استغلت شجر الدر السلطات الواسعة التي وجدتها بديها فجأة لكي ثبتت أن هذه المساربة التي خسرجت من حرم السلطان لتكون زوجته جديرة بأن تتولى حكم مصر في فترة شديدة المخرج من تاريخها. فأعلنت أن السلطان الصالح نجم الدين أيوب مريض اشتد مرضه، ولا يزوره أحد سوى أطبائه بالقصر الكاملى (نسبة إلى أبيه الملك الكامل) في التصوره، وبعثت إلى نائب السلطنة بالقاهرة «الأمير حسام الدين بن أبي على» رسالة بهذا المعنى. واستخدمت أوراقاً بيضاء، قيل إن السلطان كتب عليها علامته. أى توقيعه. قبل ولاته، لإدارة شئون الحكم والحرب. وهناك رواية أخرى تقول إن خادماً اسمه «طراب السهيلي»، كان يقنن كتابة العلامة السلطانية اتفاناً كبيراً بحيث أن أحداً لم يشك في أن المراسيم والأوامر السلطانية مزورة، ومنهم الأمير أبو على نائب السلطنة نفسه.

ويوجب هذه السلطات الواسعة استدعاء «شجر الدر» أمراً، الجيش وزعماء المالكية إلى القصر

أنقوا بناء المعدات أمطرتهم المجانين المصرية بوابل من قذائف النار الإغريقية لحرقها لهم. وزادت هجمات الفدائيين المصريين على المعسكر الصليبي وزادت بالتالي أعداد الأسرى، ورأى الملك لويس التاسع أن يبادر بالهجوم لأنها «هذا الموقف».

وهنا بدأت مرواب «شجر الدر» تعلن عن نفسها، نفذ وضعت خطة مع ركن الدين بيبرس لإحباط الهجوم الصليبي المتوقع. وتم وضع عدد من الكمان من الجيش المصري في أماكن مختلفة من المدينة وأمر السكان بإلازمة بيوتهم ومنع التجول مع الاستعداد للقتال. وبالفعل دخلت فرقة كبيرة من الصليبيين إلى المنصورة شارك فيها الكونت أرتوا شقيق الملك، وفرقة من فرسان الداوية الشهورين بقتلوتهم ووحشيتهم في القتال، وفرقة من الفرسان الإنجليز المتحمسين. وأطبقت عليهم في شوارع المنصورة وأزرقتها قوات بيبرس وأهالي المنصورة وأيادراً معظم فرسان الصليبيين، وهرب الباقون بصعوبة بالغة.

ثم هدأت الأحوال بين المعسكرين على مدى ثمانية أسابيع، وكان توران شاه قد وصل بعد أن أرسل شجر الدر لاستدعائه، ووضع خطة جديدة لقتال الصليبيين وإرغامهم على التسلیم عن طريق الحصار النهري. وبالفعل تكتلت السفن المصرية من أسر عشرات من سفن الأسطول الصليبي بما عليها من المؤن والأقوات وبن علىها من الرجال. وساء حال الصليبيين وطلب ملوكهم الهدنة على أساس مبادلة دمياط ببيت المقدس ورفض المصريون. وحين حاول الملك وفرسانه الاتساع هاجمهم المصريون وطاردوهم حتى فارسکور فقتلوا وأسروا منهم عدداً كبيراً من فيهم الملك لويس التاسع نفسه. ثم سجن في دار القاضي «فخر الدين بن لقمان» بالمنصورة إعلاناً

دحر الجيش المصري في المنصورة، ثم الاستيلاء على القاهرة. وفعلاً دخل الجيش الصليبي فارسکور دون مقاومة وطار الحمام الراجل بأنباء الرجف الصليبي إلى المنصورة والقاهرة. ولم تفزع «شجر الدر» وأرسلت رسالة من إنشاء الشاعر «بها، الدين زهير» وعليها علامه الملك الصالح نجم الدين أيوب افتتاحها، بعد البسمة: «انفروا خفافاً وثقالاً، وجاهدوا في سبيل الله بأموالكم وأنفسكم، ذلكم خير لكم إن كنتم تعلمون». وقررت الرسالة من على المنابر في صلاة الجمعة بمساجد القاهرة وجواوتها، وبدأت أعداد المنطوعين تتسارع إلى المنصورة في جموع متزايدة.

ورعاً يكرن الملك لويس التاسع قد عرف بمرت السلطان عن طريق استجواب أحد الأسرى أو المرحوم المسلمين. على أية حال، واصل الملك الشرقي زحفه صوب الجنوب فاستولى على شارمساح (عشرين كيلومتراً جنوب فارسکور) ثم البرمون على مسافة عشرة كيلومترات جنوباً، ولم يبق أمام الجيش الصليبي سوى المنصورة، قاعدة الدفاع الرئيسية حيث كانت شجر الدر تقيم وسط قادة الجيش وزعماء الماليك. ووصلت القوات الفرجية إلى جديلة على منارب المنصورة من ناحية الشرق لا يفصل بينهم وبين المسلمين سوى مياه البحر الصغير (بحر أشمورن طاح)، وهناك معسكرات قوات الصليبيين وأمامهم فرق مياه هذه الترعة عدد كبير من مختلف أنواع السفن الصليبية. وعلى الناحية الأخرى كان معسكر المسلمين في جديلة. وبزيادة مدينة المنصورة في فرع النيل الديمطي انتشرت سفن الأسطول المصري.. وهكذا كان الماء يفصل بين الجانبين.

وبدأ الصليبيون استعداداتهم للعبور، وكلما

بنهاية الحملة الفاشلة.

المالك البحري، وأعيان الدولة وأهل المشورة، بالدهليز السلطاني وافقوا على تزليق شجر الدر عرش السلطة في مصر، وأن تكون العلامات السلطانية على التواليق (أى نسخ الأوامر بتعليق شخص على إقطاع). وجين عرض منصب مقدم العسكر على كل من الأمير حسام الدين بن أبيه على الهندي والطراشى شهاب الدين رشيد رفض كلاهما، فتم الاتفاق على أن يكون مقدم العسكر (أى قائد الجيش) الأمير عز الدين أبيك التركمانى. وخلفوا على ذلك، وخرج الأمير عز الدين الرومي من العسكر إلى قلعة الجبل، حيث كانت تقيم شجر الدر، وأخبرها بما تم الاتفاق عليه فأعجبها.

وهكذا، صارت شجر الدر أول سلطانين المالك في مصر. وصارت الأمور كلها بيدها والتواليق تبرز من قلعة الجبل وعليها علامتها «والدة خليل». وخطب لها على منابر العاصمة المصرية. ونقش اسمها على عملة البلاد في الصيغة التالية «المتعصمية الصالحية، ملكة المسلمين والدة الملك المنصور خليل». وكان الخطيباً في خطبة الجمعة يقولون في الدعا: «اللهم وأدم سلطان الستر الرفيع، والمحاجب المنبع، ملكة المسلمين والدة الملك خليل». وبعدهم يقول بعد الدعا للخليفة: «واحفظ اللهم الجهة الصالحية، ملكة المسلمين، عصمة الدنيا والدين، أم خليل صاحبة الملك الصالح».

بعد أن استقر الحكم للسلطانة شجر الدر، بدأت تولى اهتمامها لتصفية الوجود الصليبي مع الملك الصليبي الأسير على تسليم دمياط. وتم الاتفاق على تسليم المدينة وآخلاقاً، سبيلاً وكبار الأسرى مقابل فدية قدرها ثمانمائة ألف دينار يدفع نصفها قبل الرحيل والنصف الآخر بعد وصوله إلى عكا التي كانت بأيدي الصليبيين. وقامت

ولكن توران شاه لم يكن على مستوى الموقف التاريخي الحرج، وإنما أظهر كراهيته لأمراء المالك البحري. وكان فتنى عنيف الآهار، متكتبراً، وقرب إليه الأكراد الذين جاؤوا معه على حساب البحري. وكان إذا سكر بالليل، حسب رواية المؤرخ تقي الدين المقرizi - أمسك بيته وأطاح بالشمع واحداً واحدة وهو يقول «هكذا أفعل بالبحرية». وقد نقل الخدم عنه ذلك إلى البحري فقصصوا على قتله. كذلك تذكر توران شاه لزوجة أبيه شجر الدر التي يدين بعرشه لها، فأرسل إليها يتهددها ويتوعدها ويطالبها بأموال أبيه السلطان الصالح نجم الدين أيوب. وعندما أجابته بأن الأموال صرفت كلها في شؤون الحرب وحفظ البلاد وإدارتها رفض أن يصدقها، فخشبت على نفسها وقللها منه خوف شديد فسافرت إلى القدس حتى تكون في مأمن من شره إلى حين. وأرسلت إلى المالك البحري تشكير لهم وتعجب عليه ملوك المشرق الغليظ نحوها على الرغم من الخدمات الجليلة التي قدمتها له وقت غيابه عن مصر.

وكان المالك يحترمون شجرة الدر ويخلصون لها لأنها زوجة أستاذهم الصالح نجم الدين أيوب من ناحية، ولأنها أظهرت من القدر والصفات القيادية ما لسوه بأنفسهم في خضم المعارك من ناحية أخرى. وجات شكرها موافقة لما في نفوسهم من كراهيته ونفوره من المعلم توران شاه، فقام أربعة من كبار أمرائهم بقتله في فارسکور يوم الاثنين ٢٧ محرم سنة ١٢٦٨ / ٥٦٤٨ م مايو ١٢٥٠. وكان منهم فارس الدين أقطاي وركن الدين ببرس البندقداري. ولما قتل الملك المعلم غياث الدين توران شاه ابن الملك الصالح نجم الدين أيوب، اجتمع الأمراء

مرفق أمراء المعايلك. وفي هذا يقول المؤرخ ابن أبيك الدواهاري: «سبب ملك المعز أن الأمراء لما نظروا ما جرى من الترشيش، وما الناس فيه من النهب، وقلة الحرمة، وغیرك الملك الناصر صاحب الشام عليهم من جهة، وتحريك الملك المفیث صاحب الكرك عليهم من جهة أخرى، علماً أن المرأة لا تقوم بسياسة الملكة، وأن الطمع قد وقع لذلك، فأجمعوا رأيهم وأقاموا الأمير عز الدين أبايك التكمان ...».

وخلمت شجر الدر نفسها من الحكم بعد ثمانين يوما جلست خلالها على عرش مصر. ويقول المؤرخ ابن واصل إن حكم المرأة أمر لم يعرف مثله في أي بلد من بلاد الإسلام على الرغم من أن الأميرة ضيفة خاتون بنت السلطان العادل الأيوبي كانت تسلى الحكم فعليا في حلب وإن لادها بعد موت ولدها العزيز، ولكن الخطبة كانت لأباهما الناصر. وظلت تمسك بزمام الحكم في حلب إلى أن ماتت. كذلك كانت هناك امرأة أخرى جلست على العرش في بلد مسلم هي «رضية الدين» سلطانة دلهي (١٢٣٦ - ١٢٤٠م).

تولى عرش السلطنة عز الدين أبيك التركمانى وأخذ لنفسه لقبا سلطانيا هو «الملك العز» بعد أن تزوج شجر الدر، وبذلك بدأت مرحلة جديدة فى حياتها. وربما يكون أمراة الممالىك قد اختاروا عز الدين أبيك التركمانى لأنه لم يكن قويا «...» ولن يست له شوكة ومتى أردنا صرفه صرفنا...» حسب رواية المؤرخ ابن تغري بردى. والراجح أنه ظل فترة يحكم بوصفه زوج الملكة، ولكنه تغير على زوجته شجر الدر «...» وتعاطم منذ مقتل أقطاى، وكان قبل ذلك لا يقطع أمراً دونها...» واستبد بأمور الملكة بنفسه ولم يعد يذهب إلى شجر الدر إلا ثلاثة ليالى فى الأسبوع.

زوجة الملك مرجريت دي بروفانس، التي كانت مقيمة في دمياط حيث ولدت ابنتها جان تريستان (أي هنا وليد الأحزان)، بجمع المبلغ.
وكان فارس الدين أنطواين غاضباً من التطورات التي أدت إلى سلطنة شجر الدر وقيادة أبيك للجيش، وزاد من حنقه الإفراج عن الملك الصليبي فامرء جنوة بنهب معسكر الفرنج، ولم يلتف بالاً إلى احتجاجات الملك. وأخيراً أبعر لويس التاسع إله، عكا وانتهت الحملة الصليبية السابعة.

ويعذر دمياط أخذت شجر الدر هداياها وأموالها على أمراء المسالك البحريه وعلى الفرسان والجنود . ولكن المصريين لم يقبلوا قيام امرأة على عرش السلطة وقاموا بالظاهرات والاضطرابات في العاصمه حتى اضطرت السلطات إلى غلق أبواب القاهرة منعاً لتسرب أخبار الاختربات إلى بقية البلاد . ويبدو أن رجال الدين كانوا هم المحررين ورا .. هذا التردد ، بدليل أن الشیخ عز الدين بن عبد السلام ألف كتابا حول المصائب التي تحل بالمسلمين إذا تولت المکم في بلادهم امرأة على حد رواية المؤرخ السیوطی .

وعندما وصل خبر مقتل توران شاه، وإقامة شجر الدر في السلطنة إلى دمشق رفض الأمراء أن يخلفو لها يعين الولاية، والطاعة، وانتهز الملك الناصر يوسف صاحب حلب، وخفيد صلاح الدين الأيوبي الفرصة فاستولى على دمشق وغيرها من مدن الشام وسار بجيشه قاصداً غزو مصر. وفي القاهرة اجتمع الأمراء المالiks وجددوا الحلف لشجر الدر، ولكن أخبار سقوط دمشق، ورد الخليفة العباسى المستعصم على رسالة المالك بطلب تأييده لسلطنة شجر الدر، والذي قال فيه إن كانت الرجال قد عدتم عنكم فاعلمونا حتى نسير إليكم رجالاً، كل هذا أدى إلى تغير

قتل أبيك، وتعرض عليه الزواج وعرش مصر. ولكن الناصر يوسف خاف أن يكون في الأمر خدعة ولم يعجبها بشئ، وعلم بدر الدين لزلو صاحب الموصل بأمر رسالة شجر الدر إلى الناصر، فأرسل إليه محذرا، «... فتباعد ما بينهما وعزم على إزالتها من القلعة إلى دار الوزارة، وكانت شجر الدر قد استبدت بأمور الملكة ولا تطلع عليها، وقمعه من الاتصال بأم على (زوجته الأولى) وألزمته بطلاطها، ولم تطلع على ذخائر الملك الصالح...».

وخف أبيك على حياته، فترك القلعة وأقام بناظر اللوق عند زوجته أم على وصم على قتل شجر الدر قبل أن تقضي عليه. وانتهى السباق بانتصار شجر الدر التي أرسلت إلى أبيك رسالة رقيقة تتطلّف به وتدعوه للحضور إليها بالقلعة، كما أرسلت إليه «... من حلف عليه...». فاستجاب عز الدين أبيك لدعوه شجر الدر فطلع القلعة وقد أعدت له خمسة رجال أشداء ليقتلوه. وركب المفر من الميدان بأرض اللوق وصعد إلى القلعة آخر النهار، ودخل الحمام ليلاً فاغلقوا عليه الحمام وبادروه بالضرب فاستغاث بشجر الدر فقالت اترکوه ولكنهم رفضوا وقاولوا لها متى تركنا لا يبقى علينا ولا عليك. ثم قطّلوا على حسب رواية المؤرخ تقي الدين المقريزي. ولكن ابن أبيك الدوادارى ينفرد برواية أخرى تقول إن شجر الدر أعدت له في الحمام ملوكاً قرباً من مالك فارس الدين أقطاى، كان اسمه بلكان، فلكل المفر لكتمة طرحته أرضًا «... وتعلقت الجواري بمعاريه ويعضمهم يرفسونه في خواصره، وشجر الدر تضره بالقباب، وهو يستفيث إليها وهي لا تقبل حتى فطس...».

وبعثت شجر الدر إصبع المفر وخاقنه إلى الأمير عز الدين أبيك الحلبي الكبير لكنه يتعلّى الحكم

السياسي بمصاورة البيت الأبيوي الحاكم في الشام. وكانت العلاقات بينه وبين زوجته شجر الدر قد ازدادت سوءاً ويات كل منها متوجساً من الآخر. ويحكى المؤرخ تقي الدين المقريزي أن المفر أبيك عقد العزم على قتل شجر الدر «... وكان له منجم أخبره أن سبب قتله امرأة، فكانت هي شجر الدر...»، وعندما عرفت شجر الدر أن المفر أبيك بعث يخطب ابنته بدر الدين لزلو صاحب الموصل، وينت صاحب حماة «... أخذتها الحرة ولملكتها الفيرة...» حسب تعبير المؤرخ بيبرس الدوادار. وفي هذا الصدد تناقل المصادر التاريخية رواية رواها ابن أبيك الدوادارى عن جده الذي كان أحد شهداء العيان، ومزداها أن السلطان المفر أبيك قبض على عدد من المالكين البحريين، وكان جد المؤرخ ابن أبيك الدوادارى واحداً منهم، وأرسلهم لكى يعتقلوا في قلعة الجبل وفيهم الأمير أيدكين الصالحي. فلما وصلوا تحت الشباك الذى تحبس فيه شجر الدر علم أيدكين أنها كانت هناك فأنهى رأسه محبة وإجلالاً لها، وقال بالتركية: «الملوك أيدكين البشمقدار (أى الذى يحمل نعل السلطان)، والله ياخوند ما عملنا ذنبنا يرجب مسكننا إلا أنه سير يخطب بنت صاحب المفر ما هان علينا لأجلك، فإننا تربية نعمتك وتنمة الشهيد المرحوم، فلما عتبناه تغير علينا و فعلينا ما ترين». فأومأت إليه شجر الدر بما يعني أنها سمعت كلامه. فلما نزل بهم الحراس إلى الجب (سجن القلعة) قال أيدكين: «إن كان قد حسنا فقد قتلنا...».

كانت حركة عز الدين أبيك الدبلوماسية لمصاورة يبني أبواب بمصاورة اللقب بالنار، لأن شجر الدر أطلت بسيبها تتعزم المعارضة الداخلية والخارجية ضد السلطان. وقد أرسلت سرا إلى الملك الناصر يوسف بهدية ورسالة تخبره فيها أنها عزمت على

سيرة الظاهر بيبرس - تاريخ الملك العادل صاحب الفتوحات المشهورة السلطان محمد الظاهر بيبرس ملك مصر والشام وقاد عساكره ومشاهير أبطاله مثل شيخة جمال الدين وأولاده إسماعيل وغيرهم من الفرسان وما جرى لهم من الأهوال والمحيل وهو يحتوى على خمسين جزما.

الطبعة الأولى
ملزمة الطبع والنشر عبد الحميد أحمد حنفي.
شارع الشهد الحسيني

شجر الدر السيرة الشعبية

تبدأ سيرة الظاهر بيبرس بقصة خيانة الوزير العلقمي لل الخليفة العباسى الذى تسمى المقتندر بالله شعبان بعيث يتم للبغول بقيادة هولاكو الاستيلاء على بغداد وسجن الخليفة. ثم يأتي صلاح الدين يوسف الكردى بجيش من الأكراد المسلمين بالسيوف الخشب والأتراس الجميز ليخلص الخليفة من السجن ويهزم المغول بمعجزة صرفية. ويكتفونم الخليفة بضيافتهم تسعين يوما. ثم يخرج إلى الصيد وصمه مائة من الفرسان الأكراد لمدة ثلاثة أيام وفى اليوم الرابع يدخل بغداد «... وإذا به قد وجد عقدا من الجواهر معلقا على دكان واحد جراها جرجى فتأمله وإذا به عقد من عقود السلطنة. وكان الملك شعبان المقتندر أعطى ذلك العقد لابنته...».

هذا هو المشهد الافتتاحى فى السيرة لتقديم «شجر الدر»، كما تسمى السيرة الشعبية « قال الراوى: وكان لهذا العقد سبب عجيب بعد الصلاة

فلم يجسر على ذلك، فأرسلت إلى الأمير جمال الدين بن أيبدغى العزيزى تخاف على نفسه. ولكن تبرى شجر الدر نفسها أشاعت أن المزع أبيب مات فجأة فى الليل، وأمرت النسوة بالصياحة والبكاء فى القلعة، ولكن مالك عز الدين أبيب لم يصدقا ذلك ورجموا على الدور السلطانية بالقلعة، وقبضوا على الخدم والحرير وعذبوا حتى اعترفوا بما جرى. فقبضوا على شجر الدر وثلاثة من النساء الذين اشتراكوا فى قتل السلطان. وعندما أراد مالك العز قتل شجر الدر حمامها مالك السلطان الصالح نجم الدين أيوب ونقلت إلى البرج الأحمر بالقلعة لتبقى فيه فترة من الوقت.

ولكن امرأة المزع الأولى أم على انتهزت فرصة قيام ابنها الصبي على عرش البلاد وطلبت أن يأتوا إليها بشجر الدر. فأمرت جوارتها بضربيها بالقباقيب حتى ماتت، ثم أقيمت جناتها من سور القلعة إلى الخندق وليس عليها سوى سراويل، فبقيت في الخندق أياما حتى نتنى جناتها وحملت في قفة تدفن بترتها قرب مشهد السيدة نسبة.

ولم تنشأ شجر الدر أن موت دون أن تفعل شيئا تؤكد به «قوة نفسها»، فعندما عرفت أن قتلها صار شيئا كسرت الكثير من جواهرها ولأنها فى «الهاون» حتى لا تأخذ غريقتها أم على. هذه قصة «شجر الدر» كما ترويها المصادر التاريخية المعاصرة، فكيف صورها الرجدان الشعبي العام فى سيرة الظاهر بيبرس؟

الملكة شجر الدر
«السلطانة الملكة عصمة الدين
المستعصمية الصالحة ملكة المسلمين»
الصورة الشعبية

العقد الملبيع؟ فقال: يا سيدى، رجل سائل باعه لى، وقد ذكر لى، وقال لى: إن أهل المزير تصدقوا به علىَّ، فلما سمع المقتدر ذلك من الجواهرجي تعجب وقال في نفسه: لا بد أن انبدة شجرة الدر طلت من شباك القصر، فانفك العقد من عنقه، وسقط على الأرض غصبا عنها، فأخذته هذا الرجل وسار به إلى هنا، وباعه إلى ذلك الجواهرجي. قال الراوى: ثم إن المقتدر التفت إليه وقال: يا هذا يكشـر العقد من السائل؟ فقال له: يا مولاي اشتريته بخمسة آلاف دينار. فقال له الخليفة: أعلم يا هذا لا بد لي منأخذ العقد وأزيدك على ثمنه. ثم إنه أخذ العقد منه، وأمر له الخليفة بعشرة آلاف دينار.

«ثم إن الخليفة المقتدر أخذ العقد وجعله داخل جيبه، وسار إلى أن وصل إلى سرايته، وصعد إلى زوجته، وجلس في قصره على مرتبته، فأنبتت فاطمة شجرة الدر إليه وقبـلت يديه. فنظر الخليفة إلى عنقها، فلم ير عقدـها، فقال لها: يا فاطمة أين العقد الذي معكـ، ما هو الآن في رقبـتك؟ فقالـت له: يا سيدـي هو عقدـي ويعينـي، وأنا محترسـة فيه غـایـة جـهـدـي وقوـتي. فقالـ لها: لأـى شـيـ، تـركـتـهـ وـمـنـ عـنـقـكـ قـلـعـتـهـ؟ فقالـ لهـ: مـنـ شـدـةـ الـخـرـ لأنـهـ مـنـ الـجـواـهـرـ (يا سـادـةـ). وـكانـ المـقـتـدرـ بالـلـهـ يـحبـ فـاطـمـةـ شـجـرـةـ الدرـ جـبـاـشـيدـاـ، مـاـ عـلـيـهـ مـنـ مـزـيدـ، لأنـهـ مـاـ عـنـدـهـ غـيـرـهـ، وـهـوـ مـشـفـقـ بـعـيـتهاـ. وـيـقـلـ إـنـهـ لـيـسـتـ اـبـتـهـ، إـنـاـ هـيـ بـنـتـ الـكـامـلـ بـالـلـهـ، وـهـوـ وـالـدـ وـهـيـ أـصـفـرـ مـنـ سـنـاـ، وـقـدـ أـحـبـهـ مـحبـةـ شـدـيدـةـ. وـيـقـلـ إـنـهـ بـنـتـ جـارـيةـ بـيـضاـ، وـرـفـيـقـتـهـ، وـأـخـذـهـ مـنـهـ وـجـعـلـهـ اـبـتـهـ. وـلـكـنـ الـأـصـحـ أـنـهـ بـنـتـهـ مـنـ ظـهـرـهـ بـلـاـ مـحـالـ، وـإـنـاـ ذـكـرـنـاـ ذـلـكـ لأـجـلـ اـخـتـلـافـ الـأـفـرـارـ». مـرـةـ أـخـرىـ توـكـدـ السـيـرـةـ أـنـ شـجـرـةـ الدرـ اـبـنـةـ الـخـلـيفـةـ، وـيـلـبـ الـرـاوـىـ هـنـاـ عـلـىـ أـوـتـارـ التـارـيخـ لـيـهـمـ السـاعـيـنـ

على النبي المبـيـبـ، وـهـوـ أـنـ الـمـلـكـ شـعـبـانـ الـمـقـتـدرـ بـالـلـهـ كـانـ عـدـيمـ الـخـلـفـةـ مـنـ ذـرـيـةـ الـبـنـاتـ، وـكـانـ لـمـ يـرـزـقـ بـهـنـ فـيـ تـلـكـ السـنـاتـ، وـهـوـ يـحـبـهـنـ أـكـثـرـ مـنـ الـغـلـمـانـ، وـكـانـ مـسـتـرـلـعـ بـهـنـ، فـقـامـ لـيـلـةـ مـنـ الـلـيـالـيـ وـسـأـلـ اللـهـ تـعـالـىـ بـعـدـ أـنـ صـلـىـ رـكـعـتـيـنـ فـيـ جـوـفـ الـلـيلـ دـعـاـ اللـهـ أـنـ يـرـزـقـهـ ذـرـيـةـ مـنـ الـبـنـاتـ فـاـسـتـجـابـ اللـهـ دـعـاءـهـ، وـرـزـقـ بـيـتـ كـانـهـ الـقـرـ إذاـ بـدـرـ لـيـلـةـ أـرـبـعـةـ عـشـرـ. فـسـمـاـهـاـ فـاطـمـةـ وـلـامـتـ الـرـضـاعـ وـمـشـتـ وـتـكـاملـ لـهـاـ مـنـ الـعـرـسـ بـعـدـ سـنـاتـ فـمـنـ مـجـبـتـهـ لـهـاـ قـدـ فـصـلـ لـهـاـ بـدـلـةـ مـنـ الـدـرـ وـأـلـبـسـهـ إـيـاـهـاـ، وـجـعـلـ الـعـقـدـ فـيـ رـقـبـتـهـاـ. وـقـدـ وـأـهـاـ بـعـدـ خـروـجـهـ مـنـ السـجـنـ وـأـنـهـ قـدـ أـتـ إـلـيـهـ، وـقـبـلـتـ يـدـهـ، وـسـلـطـتـ عـلـيـهـ وـهـنـتـ بـسـلـامـتـهـ. فـقـالـ لـهـاـ أـهـلـاـ وـسـهـلـاـ وـمـرـحـاـ يـاـ سـيـدـتـيـ فـاطـمـةـ يـاـ اـبـتـيـ، أـنـتـ الـآنـ مـثـلـ شـجـرـ الدـرـ، كـفـاكـ اللـهـ شـرـ كـلـ بـرـوسـ وـضـرـ. فـكـبـتـ بـشـجـرـ الدـرـ مـنـ تـلـكـ السـاعـةـ، وـعـدـ ذـلـكـ سـارـ إـلـىـ الصـيدـ وـالـقـصـصـ كـمـاـ ذـكـرـنـاـ».

هـكـنـاـ جـعـلـتـ السـيـرـةـ شـجـرـةـ الدرـ بـيـتـ الـخـلـيفـةـ وـأـعـطـهـاـ اـسـمـ بـيـنـ النـبـيـ، «الـسـيـدـةـ فـاطـمـةـ بـعـدـ مـسـيرـ أـبـيـهـ جـلـسـ فـيـ شـبـاكـ قـصـرـهـ فـيـ يـوـمـ الـأـيـامـ وـكـانـ تـحـتـ الـقـصـرـ رـجـلـ سـائـلـ، وـهـوـ يـقـولـ: هـنـيـتـ إـلـىـ فـاعـلـ الـخـبـرـ، تـصـدـقـواـ تـرـقـواـ خـبـرـ الـمـعـاطـيـ مـاـ كـانـ لـهـ. نـلـمـاـ أـنـ سـمـعـتـ السـيـدـةـ فـاطـمـةـ شـجـرـةـ الدرـ ذـلـكـ رـقـبـلـهـاـ وـحـتـ أـعـضـاـهـ وـقـالـتـ فـيـ نـفـسـهـ: خـبـرـ مـاـ عـنـدـهـ هـذـاـ العـقـدـ. ثـمـ إـنـهـ اـنـتـزـعـتـ الـعـقـدـ مـنـ عـنـقـهـ وـرـمـتـ إـلـىـ السـائـلـ، فـلـمـ رـأـهـ السـائـلـ فـرـحـ بـهـ، وـأـخـذـهـ وـسـارـ مـنـ سـاعـتـهـ وـهـوـ فـرـحـانـ. وـلـكـنـهـ مـاـ يـعـلـمـ لـهـ ثـمـ (يـاسـادـةـ). ثـمـ سـارـ بـهـ إـلـىـ السـوقـ، وـصـارـ يـنـادـيـ عـلـيـهـ، فـأـخـذـهـ مـنـهـ فـرـجـ جـواـهـرـجـيـ بـيـانـةـ ذـهـبـ، وـفـرـحـ بـذـلـكـ السـبـ.. فـلـمـ اـعـادـ الـمـقـتـدرـ وـنـظـرـ إـلـىـ ذـلـكـ الـمـقـدـ عـرـفـهـ، فـأـقـبـلـ عـلـىـ الـدـكـانـ وـقـالـ لـلـجـواـهـرـجـيـ أـخـبـرـنـيـ بـالـصـحـيـعـ وـدـعـ عـنـكـ التـلـويـعـ، مـنـ الـذـيـ بـاعـكـ ذـلـكـ

ووجدت العقد عند الجواهري، وأتيت به معنى، وأمرتك إنك تأتى به من خزانتك، فذهبت من حيثك، وخرجت به فأخبريش ما السبب في هذه الأمور والأحكام والإضرار عنك بهذا الحسام وأسيقتك كأس الحمام. فلما سمعت ابنته منه ذلك الكلام، ونظرت بعيتها الحسام، أخبرته بالغیر من أوله إلى آخره، وكشفت له عن باطن الأمر وظاهره، فلما تحقق منها ذلك قال: أنت محبوبة الله تعالى وألوانه الصالحين، قنی يا ناطمة، فقالت: قنیت على الله، ثم على جانب أبي أرض مصر تكون لى باسمی. فلما سمع الخليفة مقاليها، أجبابها إلى مرادها، وقال لها: إن الله أعطاك ولذلك مناك. ثم إنك كتب حجة من وقته وساعته بذلك الذي طلبته. فأخذتها عندها وجعلتها في خزانتها. وقد فرحت بما نالها، وشكرت ربها على ما أعطاها، وكيف أن مصر صارت لها. وكان ليس في زمانها مثلها، ولا في فصاحتها، فأنشدت تقول:

سأحمد ربى في كل ساعة
على نعمة لم أقدر أحضبها
قد من على الكريم بفضله
ويبلغني من الدنيا أمانها

وعزني رب الأنام بعزه
وأعطاني معاطي لم أقدر أكаниها
فله الحمد شكرها ومنه

على وله مصر إباهي وما فيها
هنا تجعل السيرة من شجرة الدر حاكماً شرعاً
على مصر، بفضل حب الله وألوانه الصالحين
لها، بخلاف الحقيقة التاريخية التي تقول إن
ال الخليفة المستعصم العباس رفض منحها الشرعية
لكونها امرأة.

تتحدث السيرة بعد ذلك عن الأكراد الأيوبيه
الذين دحروا هجروها للمغول وغنموا من أموالهم

بأن ما يذكره حقيقة تاريخية لا شك فيها.

«قال الراوى: فلما سمع الخليفة المقتدر منها ذلك قال لها: يابنتي، قومي الآن وألبسيه سرير، ولا ضربتك الضرب الوجيع. فقالت له: السمع ولا طاعة. وقامت من وقتها وساعتها، ودخلت وهي خجلة إلى خزانتها، وقد وقع بها الحرف الشديد من الدها، وخافت أن يُعدمها. وبكت وعظمت إحراصها، وكسر شکواها وأثنيها. وقد حارت في أمرها، فبینما هي باكية، وإذا أقبل عليها رجل من داخل المكان وهو يقول: يا رحيم يا رحمن. ثم إنه تقدم إليها وقال لها: لا تخافي ولا تخزنني فإن الرجل القصير الذي أخذ العقد منك، وقد عاملت ربك في الواسع، وهو عاملك في الضيق، فافتتحي الربعة ترين العجب من ذلك الأمر والسبب. وإذا سرت عند والدك ذهب عنك الهم والقهر، فستمني عليه أرض مصر، فإنه تعالى بذلك العز والنصر. فقالت له: يا سيدى أنت من تكون من عباد الله الصالحين، زادك الله التوفيق والبنين؟ فقال لها: أنا الرجل الفقير الراجح رحمة القدير عبد الله بن عطا، الله. ثم إنه دعا لها بخير وانصرف الأستاذ إلى حال سبله».

تبرز السيرة الشعبية هنا صفات الخير التي أبعتها على شجرة الدر ومكارم الأخلاق التي تعلى من مكانتها.

«قال الراوى: وأما السيدة فاطمة شجرة الدر، فإنها شحت الربعة، وخرجت به إلى عند أبيها، وفي عنقها لبسه، وخرجت به إلى عند أبيها، والعقد مضى» في رقبتها. فلما أن رآها تعجب، ومذ يده لينظر العقد الذي معه، فزاد عليها غضبه، وتخيّل له أن ذلك سحر منها. ثم إنه صاح عليها وقال لها: يا فاجرة، نحن مسلمون ومتركلون على رب العالمين، وما نعرف الأسحار، فمن الذي علمك هذا السحر والأثار؟ وأنا قد

وهي تأمرك أن تنزل من على التخت وهي توليه
لمن تزيد من السادة أو من العبيد.
فلمًا سمع الملك ذلك الكلام، وما قاله من المراوا
أخذه الغضب، وزاد غيظه والعجب، وقد رأى
الوزير على ذلك الأمر الخطير، فقال له: أعلم يا
أمير المؤمنين، وخليفة النبي الأمين أن ما ذكره
الرسول فهو حق، وما تكلمت به السيدة فهو حق،
لا سيما وقد ورثت الأرض عن أبيها، ومعها
تشريف بخط الملك وختمه، فطاعن فيه الأجانب،
وأن كلام الملوك قام، وما رسلا به لابد من الإنقام،
ولو كان خلاف ما فيه صالح للأئمة، وأنني أقول
لك هذا الأمر ما له غير الجيل والخداع، وقد قال
القاتل في المعنى:

دارهم ما دمت في دارهم
وحيهم ما دمت في حيهم
واتبع فتات المكر حتى
تنال ما تروم من الأمر
فالصبر قبل على هذا القليل
في الصبر تكفى كل أمر وبيل

«قال الراوى: فلمًا سمع الملك ذلك الكلام من
الوزير، علم أنه بالأمور خبير، فقال له: والله يا
شاهين لقد تكلمت بال الصحيح، وما قلته فهو
عندي ملبيع، لكن الرأى الصحيح أنك تنزل
إليها، وتسلم عليها، وتنقل الأرض بين يديها،
واعطيها حق الخدمة، وانظر ما الخبر، ودبر هذا
الأمر بفعلك، وأمر فيه بأمرك، فكل ما تراه
حسن فهو عندي حسن، فأجابه الوزير بالسمع
والطاعة، ثم نزل الوزير من عند الملك تلك
الساعة».

«قال الراوى: وكان للسيدة في ذلك شأن
عجب، وأمر مطرب بدبيع غريب، أريد أن أسرقه
على الترتيب، بعد الصلاة على النبي الحبيب،
صاحب البردة والقضيب، وذلك أن السيدة فاطمة

ومتعاهم، ثم انقضت مدة الضيافة تسعين يوماً.
ثم طلب صلاح الدين من الخليفة أرضًا بدلًا من
بلادهم التي أصابها الجدب والقطخط ناعظاء أرض
مصر والشام له ولقومه ولله الخطبية والسلكة ناسيا
أنه كان قد منع أرض مصر لابنته شجرة الدر، ثم
سار صلاح الدين والأكراد الأيوبية إلى أرض
مصر، فلما وصل الشام ولدى عليها حاكماً من
قبله، وكذلك فعل في كل البلاد حتى وصل مصر
وعرف المصريون أنه هو الذي نصر أمير المؤمنين
وفرحا به شديداً، ثم حكم البلاد بالعدل.
وتراحل السيرة حكاياتها حتى تصل إلى وفاة
صلاح الدين، فحكم بعده ابنه الكامل (كذا) الذي
أحبه ولداً أسماء نجم الدين أيوب، وتensch على عليه
السيرة الشعبية صفات التقوى والزهد، تولى
الحكم بعد وفاة أبيه الكامل، ثم أحبه ولداً فسماه
الصالح وكناه نجم الدين أيوب، وكان قد زهد في
الدنيا ورغب في الآخرة حسبما تقول السيرة
الشعبية، قرأ القرآن وعرف ما فيه من البيان،
وسار في الحكم سيرة عدل وإنصاف، وتسميه
السيرة «أمير المؤمنين الصالح نجم الدين أيوب
ولي الله المجنوب».

وقضى السيرة إلى مشهد آخر تظهر فيه شجرة
الدر التي جعلتها السيرة تعاصراً بعدها أجيال من
الأيوبيين حتى تصل إلى زمن الصالح نجم الدين
أيوب زوجها الحقيقي في القصة التاريخية.

«قال الراوى: هذا وقد تداولت الأيام والشهر
والأشعور، في يوم من الأيام بينما الملك الصالح
جالس وإذا بر يرعه يتقلون الأرض بين يديه.

فقال الملك الصالح: ما الخبر؟
فقالوا: يا أمير المؤمنين، وخليفة رب العالمين،
إننا رسل السيدة فاطمة شجرة الدر بنت أمير
المؤمنين المقتدر بالله تعالى، وقد أمرتنا أن نقول
لنك إن الأرض أرضها ومصرها، وأن حجتها معها،

أيادي، وكيف أن هؤلاء الفرس لا يكرموني وهم يأكلون في بلادي، ويستمرون بسوادى، ولا يبالغون بي ولا يعثرون. فوالله لا كان ذلك أبدا ولو سبقت كأس الردى. وأنا أولى بأرضي منهم، وسوف أبعدهم عنها وأطردهم منها. فقال لها بعض جلاتها: يا سيدتي لا تتعجل فربما كان هناك مانع والصبر أولى من الاستعجال، فكاببيهم وانتظرى رد الجواب، ليظهر لك السؤال والخطاب. فلما سمعت من جلساتها ما ذكر، أرسلت هؤلا، الأربع القصاد وقالت لهم جميع ما ذكروه، فساروا إلى أن أقبلوا إلى أمير المزمنين فأعلمه بما جرى عن يقين، فغضب كما ذكرنا، وصوب الوزير كما وصفنا وتزل الأغا شاهين كما قدمنا.

«يا سادة يا كرام؛ ولم يزل الوزير الأغا شاهين سائر إلى أن وقعت العين على العين، ونظرها إلى بعضهم الآثنين، فتمنى الوزير بين يدي السيدة فاطمة، وتأخر إلى ورائه، ثم تمنى ثانية وثالثا، وقد رأته السيدة فاطمة بهن المنظر، حسن الخير، الشجاعة الاتية بين عينيه، تشهد له ولا تشهد عليه. فصارت تنظر إلى آخر مرآمه، وما ينتهي إليه كلامه. هذا وقد قبل الأرض مرة أخرى (وأنشدتها بضعة أبيات من الشعر) .

«قال الراوي: ثم إن الوزير لما فرغ من شعره ونظمها تمنى بين يدي السيدة فاطمة كل ذلك، وهي تنظر إليه باهتة شاحصة فلما سمعت ما تكلم به من الكلام، وما قاله من الشعر والنظام، تبسمت ضاحكة، وتقدمت بفتحها حتى قربت منه، فقالت له: من أنت ومن تكون، وما الذي تريدين؟ فقال لها: يا سيدتي أنا خدام الملك الصالح أيوب وللي الله الجنوب، وقد أرسلني إليك وأنه يقبل يديك ويشتني بالسلام عليك. فقالت له: وما اسمك؟ قال لها: أسمى شاهين الأفراط. فلما سمعت

بعد أن تداولت عليها الأيام، وأن لها الأوان، في علم الملك الديان، من إنفاذ المشينة والامتنان. اشتاقت إلى المعج ذلك العام، إلى زيارة التي على الصلاة والسلام. وقد اشتغل خاطرها ليلًا ونهارا، وصارت لا يأخذها قرار. وقد أكثرت من الشرق والبكاء، والأبنين والاشتكاء، ثم ازداد بها، وقل أكلها وشربها، وعدمت صبرها وجلدتها، وقصدت غرفة نومها، فأخذت مالها ونواها، وثبّتها وخدمتها، وطلبت الأقطار المجازية، وكان مرادها الإقامة هناك بالكلية وتنق吉 جميع ما معها من الأموال على الفقرا، وأصحاب العيال، إلى أن حوت بتلك البقاع، لينالها أعظم انفاس. هنا وقد ركبت دابتها، وأخذت باقى عشيرتها، ومن أراد مثل ما تريده، ثم طلب الأرض والصعيد. وكلما أتت على واد من الأودية أو قطر من الأنطارات، يتلقونها الكبار والصغار، وبخ الرحمن إليها بالإقامات، ويسعون في خدمتها ورضاها جميع السيدات، ويكرمونها غذاء الإكراه، حتى ما يعلمون أنها بنت الإمام، وصارت هذه عادتها وهي تسأل على العيال من قومها وتدابي، وإذا بلغها أمر مريض أقامت تسأل الله يشفيه. ولم تزل على ذلك الحال، إلى أن جاوزت الفيافي والشلال، وأقبلت إلى أن وصلت أرض مصر السعيدة، وأمرت بنصب الوطاقيات فانتصبت، وقامت بالوطاقيات إلى ثاني الأيام، فلم يجد أحدا يلقاها ولا يكرم مشوارها، ومع ذلك كان الوزير يعرفها، وكذلك الصالح لا ينكرها؛ غير أنه لا يعلمون أن هذه الأرض أرضها، ووجهتها في يدها. ولذلك تركوها ولم تجد أحدا منهم يلقاها ولا نسألوها، فصبرت إلى ثاني الأيام، وهي على هذا المقام، فلما آتست من ذلك غضبة غضبا شديدا ما عليه من مزيد، وقالت: واعجباء! كيف أن البلاد جميعها يكرموني وبهادونى، ولم يكن لي عليهم

فلما تكلمت مع الصالح أيوب أوقع الله حبه في قلبهها . وأقامت على ذلك المرام، وهي من آذن مقام، مدة ثلاثة أيام. فلما كان اليوم الرابع، أقبل الأغا شاهين على الملك وقال له: يا أمير المؤمنين ! علم أن السيدة فاطمة معها حجة من أبيها يأرض مصر وأقطارها ولم يكن أحد يمانعها في ملكها لأن كلام الملك ثابت، والذى أريد أن أشير إليه سوف ألقىه بين يديك فاقبله، وإن كان غير ذلك فما هم بالله في شأنه. فقال له: تكلم بما تريده، فأنت عندي رشيد، وكلامك مفيض. فقال له: أريد الأمان من ملك الزمان. فقال له: عليك الأمان، ولد الزمان. فقال إعلم يا أمير المؤمنين أن السلطة لم تثبت لك، ولا هي تحقق إلا بحركة واحدة، وذلك أنك تتزوج بهذه السيدة، وتأخذ الحجة منها، وتتصبر من الآن ولبي أمرها، فإذا فعلت ذلك ثبت لك السلطة دون العباد، وإطاعة جميع العباد وأهل البلاد، من غير عناد. فقال له: وكيف ذلك يا وزير الزمان. فقال له: إن سلمت إلى الأمر، فأنها أنهى على خير ما يكون، بإذن من لا تراه العينين فقال له: الأمر إليك فاقعف ما تريده. تقول السيرة الشعبية في وضوح وصراحة إن حكم الأئميين لمصر مشكوك في شرعيته، وتقول في الوقت نفسه إن شجر الدر هي المحاكم الشرعية . ولكن السيرة تصطنع حيلة لكي تجعل حكم الصالح لحيم الدين أيوب شرعياً . وربما نجد في أحداث التاريخ المحقق ما يفسر هذا الموقف الشعبي من شجر الدر والصالح نحيم الدين أيوب . انظر الدراسة.

« قال الراوى: فعند ذلك نزل الأغا شاهين وتوجه إلى السراي واستأذن للدخول على السيدة: فلما دخلت له، فدنا خلف الستار، وقفت. فأمرته بالجلوس فجلس. فلما استقر بها الجلوس قالت له: يا أغا شاهين. قال: نعم، فقلت له: ما تقول في

تعجبت غایة العجب وقالت له: لملك من برصة . فقال لها: نعم هي بلدى، فقلت: وما السبب فى مجيئك إلى هذه الديار، واتسامتك بأعراض الأوصار؟ فأعاد عليها القصة من أرملها إلى اخرينها، وكشف لها عن باطنها وظاهرها. فلما سمعت منه ذلك صدقته فى كلامه، وأمرت بإكرامه لأنها كانت تعرفه من قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، وأن المقتدر كان يخاطب أبي الوزير، والآخر يكتابه. وكانت السيدة تسمع من أبيها حديث الأغا شاهين وأنه قد صار فارساً عظيماً، وبطلًا جسيماً. فلما علست حاله، وما تكلم به من قصته عطفت عليه وقالت له: ولأى شيء، ما نزلت أنت وهذا الملك إلى لقائى مثل ما فعلوا غيركم من الناس الذين لا يعرفونني ولا يأكلون في أرضي؟ فقال لها، وقد أحسن في كلامه: يا سيدتي إننا لم يبلغنا الخبر بحضورك إلى هذا المكان إلا بالأمس. ولما بلغ الملك ذلك جعل يتهياً إلى اللقاء، وال مقابلة، وأنا كنت متقبل إلى حضرتك ذلك اليوم ولو لم يأت رسولك إلينا. والآن فما بقي لك إلا العزومة الملكية، والإقامات المستوفية . وكل ما تأمرى به مطاع، فستند الأمر ومنها الاستئماع، ثم إن الوزير مازال بها وهو يمازجها، ويتحابل عليها ويدعوها ويشتى إليها بحسن معروفة وفطانته إلى أن لان جانبها، وطاب قلبها وخارطها. ثم سمحت له في الضيافة، وطاب على قلبها.

« فعند ذلك أمر الرجال بنقل الأثقال، وسار مع السيدة يجاذبها إلى أن رأت القلعة. قد أتبت إلى السراي، بإذن رب السراي. هنا وقد علم الملك الصالح مجئتها، فتهياً إلى لقائها، وليس الملابس . وكان كل ذلك بشورة الأغا شاهين. ثم إنه قابلها وسلم عليها فردت عليه السلام، وطاب بينهما الكلام، وهي داخل الستار وهو خارج مع المضار،

فعاد ثانية إليها وهو بين المصدق والمكذب، فلما وصل بين يديها، أمرت له بالجلوس. وقالت له: قد قضى الله حاجتك، وبذلك أهنيتك أنت وصاحبك، ومن الآن ها أنا بين يديه ولا أدخل بروحى عليه، وأكون له أهلاً، وقد رضيته يكنى لي بعلاً. ولا حباء في كتاب الله وسنة رسول الله صلى الله عليه وسلم. ومن الذي يكره الحال؟ فعند ذلك فرح الوزير فرحاً شديداً ما عليه من مزيد. وقال لها: يا سيدتي أنا ما سعيت في ذلك إلا لما علمت أنه ليس بحرام، ولكن تعجبت في أمرك غاية العجب. وكيف أنك رضيت بذلك بعد أن كنت امتنعت فما السبب الذي أوجب الطاعة؟

«قالت له: أعلم أنها الوزير أن هذا الملك له سر عجيب، وأمر غيري. وذلك أنني بعد امتناعي، ومسيرك من قدامى، أخذتني سنة من النوم، فوجدت الملك الصالح قد آتى وبيده اليمين قد ضربني بحرية من النار، وجعل يفرغ بها على ويقول: لأنّي شيءٌ ترجعني وزيري خائب من بين يديك، ولا تقضي له حاجة؟ وعزّة الروبوة إن لم تقضي حاجته، وتبلغيه أمنيته؛ ولا نفت هذه الحرية من ظهرك، وأنا الملك الصالح، ثم صاح فانتبهت من نزوى، وصحت على الخدام أن أدركوه، فأدركوك، وإلى عندي أوصلكو، وأنني قد رضيت بالزواج، وأنت وكيل من غير مجاج.

«ثم خلعت على الوزير كلحة سنية، وأوهنته جزيل العطية، وأمرته بالمسير إلى سيد الملك الصالح، فصار إليه، وقبل الأرض بين يديه، فوجده يدنون ويقول: يا سلام يا سلام وعزّة الله الأبدية لا بد عن ذلك، وكلام الوزير مؤيداً بقدرة الله. هنا وقد أقبل الوزير فقال له الملك الصالح: يا وزير لا بد أن السيدة ناطمة قد أقامتك وكيلاً في عقد الزواج. فقال له: كما ذكرت يا أمير المؤمنين، فقال له: لا بد أنها تعزّز عليك

أرض مصرنا إما أنكم ترحلوا وإما تدفعوا خراجها. فقال لها: يا سيدتي، أسرك مطاع، فالأرض أرضك ونحن عبيدك وخدماتك، فإن تركتها لنا فتحن نواب حفظناها بكل الأسباب، وإن وليت غيرنا، فانت المالكة لرقنا، غير أنني أقول إنه لم يوجد أحد يقيم بها مثل هذا الملك الصالح، لأنّه في كل الأمور ناصح. وأنا معن كلام خلاف ذلك، وأريد من حضرة مولانا الأمان. فقالت له: تكلم بما معلمك من الجواب، وخذ رد الخطاب، فقال: يا سيدتي ما على الرسول إلا البلاغ، ها أنا أخذت الأمان، وما على في ذلك من جناح. ثم إن الوزير نهض على الأقدام، واستقبل السمار، وخطب خطبة بلغة للزواج...».

قال الراوى: فلما سمعت السيدة فاطمة ذلك الكلام تبسمت في وجهه، وقد أظهرت الابتسام نظر الوزير أنها سمحت إليه بذلك المرام. فقال لها: يا سيدتي، أعلمكني بما تريدين حتى أني أخبر الملك الصالح، فقالت له: أعلم يا وزير الفطنة والخير أنه لو كان رجل غيرك كتب قتلته، ولكن لا أواذنك في ذلك، غير أنك تضي إلى الصالح وتتأمره بالرحيل عن هذه الديار، أو أن يسكن غيرها من الأمصار، وأنا أحكم فيها ما أريد من السيدات أو من العبيد، والسلام على نبى نطلله العام.

قال الراوى: فلما سمع الوزير من السيدة ذلك الكلام تأثر إلى درانه، ورجع على عقبه، وخفت قلبه، وولى إلى ظهر السراية. فبينما هو كذلك وإذا بالأشوات لاحقين به وهم ينادون عليه: يا وزير الزمان! وهو يظن أنهم يطلبون ليعاقبوه لأجل ذلك الشأن. ولما يزالوا خلفه حتى أدركوه، وعن مسيرة عقوب، وقالوا له: ارجع إلى السيدة لأنها طلبتك لتقضى حاجتك. فقال لهم: أحقا ما تقولون؟ قالوا: نعم وحق من على العباد أنعم.

وكسوة الكعبة، وأخذت معها العواید إلى العريان. ثم نادى المنادى معاشر الناس، كل من كان يريد المجاز، وليست معه راحلة فیتأبی للسفر على راحلة السلطنة، ويتجوّه مع السيدة فاطمة على غایة ما يريد، معهية رسول الله المک المجبید. (يا سادة) فلما وقعت المناداة أقبل كل من كان مشتاقاً، ثم أخرجت الحيوان المسومة، وكان عدتها مائتان وأربعون حصاناً بالسرور الذهبية والتقویة المکوکة، ثم رتبت كاتب السرة، وحملت الأغا شاهين أمیر حج. وسارت السيدة فاطمة بالرکب وین بیدیها جیوش الملك، وأغوث وعساکر المملكة بالثوبية التركی والمزامیر المکی، وقرعت الدافع وخرجت البنت من خدرها، والمرأة من خباؤها، وتزیست أرض مصر، وسار الموكب والمحمل إلى جهة المصورة، ونزلت السيدة فاطمة هناك وقد ساروا الناس يتأبهون إلى الرجل.

«قال الراوى: ثم سافرت السيدة والأغا شاهين، وما زالت تفعل الخبرات التي يطول الشرح فيها إلى أن وقفت بعرفات، وطلبت من الله نوال الحاجات، وقضت الفريضة وتوجهت إلى المدينة وزارت وسلمت وصلت ودعت، وبها شانت تكملت..» ثم قرأت ما تيسر لها من کلام الله القديم، وسلمت على الرسول الآمن، وتأنّثت بظهورها إلى خارج الحجرة النبوية، وهي في غایة الأدب بالكلية. وتقدم الوزير الأغا شاهين، وقبل الأرض بين يدي رسول رب العالمين، وشكّا إليه حاله، وشكّا كل ما رأى من أحواله، ودعا وطلب وتوسل بالرسول إلى من احتجب وقرأ ما تيسر له من القرآن، وسأل الله القبول والإحسان.

«ثم تأخر الوزير بظهوره إلى خارج الحجرة النبوية، وأراد أن يبعض مع السيدة فاطمة، وإذا به تأمل فرأى شخصاً ياكى العین في غایة الاحتشام، واقتباً بين يدي النبي صلى الله عليه

وأظهرت في وجهه القصب. فقال: لا يا أمیر المؤمنین بل فرحت بفالك واستبشرت وخلعت على وأرھبته، وسیرت إليك بقضا ، الحاجة، قال الراوى: ولم يذكر له شیء مما جرى من السيدة، فقا له: هكذا يا وزیر الزمان شأن الوزراء أهل العرقان. ثم إن الملك أمر بتجهيز الولائم واصطنان الأطیخة الفاخرة والملابس، وكل ما يحتاجون إليه. وذلك كله بأمر الوزير الأغا شاهين. وقد أمر الوزير باحضار ثلاث حزنسنات من المال من بيت مال المسلمين، فأحضروهها. ثم أمر بترخيف المکان، وحضرت الأمرا ، وأرباب الديوان والقاضي وشيخ الإسلام. ونھض الملك الصالح، ووقف بين يدي الشيخ وقال له: يا مولاي إعلم أن المقتند بالله له بنت يقال لها السيدة فاطمة، وقد أقبلت تزيد المع إلى بيت الله المرام، وزيارة النبي عليه وآله الصلاة والسلام. فوصلت إلى الأقطار المصرية، فطلبتها للزواج، وأرسلت إليها الوزير، فأخبرنى أنها أجيابت. والآن فأسألوها، وفي أمرها فاشتيروها.

«فقام شيخ الإسلام، ووقف خلف الستار، وسأل السيدة عن ذلك الإخبار، فأخبرته بأن الوزير وكيلها، وفي كل الأمور هو مشيرها. فرجع وأعلم السادات بما تالته السيدة فاطمة من الخطابات. ثم انعقد العقد عليها بحضور الجميع، وأنخر الوزير إلى شيخ الإسلام عقداً من الجواهر، وانشريت الشريات، وتفرقـت العطایات. ولم يبعد بين الملك الصالح وبين السيدة حجاب. ثم أقامـا على ذلك إلى أن أتى طلوع المجاز بعد شهر رمضان».

«قال الراوى: فأخبرت الملك الصالح أنها تزيد الحج، فاذن لها في ذلك ثم أمر الأغا شاهين أن يتوجه معها إلى الأنطـار الحجازية، لزيارة خير البرية. ثم شرعت السيدة في المحل المصري،

«فَلِمَا كَانَ الْعَامُ الْإِثْنَيْ عَشَرَ، وَأَقْبَلَتْ مِنَ الْجَبَازِ، شَرَعَ لَهَا فِي الْأَفْرَاجِ، وَالْبَالِي الْمَلاَحِ، وَطَلَّبَهَا إِلَى التَّقْرِبِ إِلَيْهِ، فَأَجَابَهُ إِلَى مَا طَلَّبَ، فَأَعْطَيَهُ وَوْهَبَ، وَأَمْرَ بِالزِّيَّةِ ثَلَاثَيْنِ يَوْمًا. فَلِمَا كَانَتْ لَيْلَةُ الزَّفَافِ، نَزَلَ الْمَلِكُ مَعَ السَّادَاتِ وَالْأَشْرَافِ، وَصَلَّى مَعَهُمْ فِي جَامِعِ بَدْنَاهُ الْمَسِينِ، وَطَلَّعَ إِلَى السَّرَايَةِ، وَعَمِرَ فَوْرَجَدَ الْفَرَاشَاتِ وَالْمَخْدَاتِ وَالْمَسَانِدِ وَالْوَسَائِدِ وَالْوَرَدِ وَاللَّمَامِ وَالْأَطْعَمِ وَالْأَتْحَوَانِ. وَقَدْ أَغْلَقُوا عَلَيْهِ بَابَ السَّرَايَةِ، وَتَقْدَمَتِ السَّيْدَةُ فَاطِمَةُ وَيَاسِتُ بِدَهِ، فَجَلَّسَ إِلَيْهَا، وَتَخَاطَرَتِ مَعَهَا، وَقَدْ رَآهَا عَلَى رَأْيِ النَّى قَالَ هَذِهِ الْأَبِيَّاتِ، وَصَلَّوَا عَلَى سِيدِ السَّادَاتِ:

بِدِيمَعِ حَسْنٍ أَفْتَتْ كُلَّ الْوَرَى
مَالَهَا فِي الْمَلَاحِ شَيْبَهِ.

إِذَا رَمَشْتِ جَرْحَتْ بِلَحَاظَهَا

كُلَّ مِنْ أَتَى يَقَارِنَ الشَّتَّيْهِ

«قَالَ الرَّاوِي: فَدَنَا الْمَلِكُ مِنْهَا وَجَرَ الْخَسَامُ عَلَى مَجْرِي الدِّمْمِ فَانْهَرَقَ بِسَاعَتِهِ، فَاحْشَى عَلَى حَدَّتِهِ، وَقَدْ رَأَاهَا دَرَةً مَا ثَبَتَ، وَمَطْبَةً لِغَيْرِهِ مَا رَكِبَ، فَازْفَاجَ بِكَارِتَهَا، وَهَجَرَ بَنْتَ عَمِّهَا بَهَا، وَأَمْرَ فِي الْمَالِ بِعِزْلَهَا، فَانتَقَلَتِ فِي الصَّالِحِيَّةِ، وَهِيَ دِيَارُ أَبْوَهَا الصَّالِحِيَّنِ، وَكَانَ يَقَالُ لَهَا السَّيْدَةُ شَهْوَةً، وَكَانُوا مِنَ الْأَكْرَادِ الْأَبْيُورِيَّةِ.

«يَا سَادَةُ وَقَدْ أَقْطَمَ الْمَلِكُ مَعَ السَّيْدَةِ فَاطِمَةَ، وَاحْتَسَى عَلَى جَمِيعِ مَا تَلَقَّكَ بِنَاهَا، وَتَبَثَتْ لَهُ السُّلْطَةُ، وَأَقْطَامُ فِي عَزْ وَهَنَا، وَغَنِيَ وَجَلَّسَ يَتَعَاطِي الْأَحْكَامِ...».

* * *

هذه هي الصرورة الشعبية للسلطانة «شجر الدر» على النحو الذي صاغه الرجдан الشعبي متوجهًا لتفاصيل الحقائق التاريخية لصالح الصرورة التي تمسّر عن رؤية الناس للدور التاريخي لهذه السيدة: «وهو الدور الذي ارتبط

وسلم، وقد بسط يديه وفني وصلَّى وسلَّمَ عليه، وجعل يترنم بالأشعار.

«قَالَ الرَّاوِي: فَلِمَا فَرَغَ الْمَكْلَمُ مِنْ هَذِهِ الْأَبِيَّاتِ، أَنْغَى شَاهِينٌ شَاهِيْنَ إِلَيْهِ، وَمَنْتَظِرِينَ التَّقْرِبِ إِلَيْهِ بَنْ يَدِيهِ، وَقَدْ سَمِعُوا مِنْهُ ذَلِكَ النَّظَمَ الْبَدِيعَ. وَتَأْمَلَهُ الْوَزِيرُ إِذَا بِهِ الْمَلِكُ الْكَبِيرُ الصَّالِحُ أَبُوبَولِي وَلِيَ اللَّهِ الْمَجْدُوبُ (يَا سَادَةُ) وَقَدْ رَأَتِهِ السَّيْدَةُ فَاطِمَةُ وَنَظَرَتْهُ بِعِينَهَا، وَسَارَتْ بِاَهْتَمَّ نَحْرَهُ. فَلِمَا فَرَغَ مَدِيْحَهُ غَابَ عَنِ الْأَبْصَارِ، فَلِمَا يَجِدُوا لَهُ خَبَرَ، وَلَا يَقْعُدُوا لَهُ عَلَى أُثْرٍ، فَتَعْجَبُ الْوَزِيرُ مِنْهُ مِنْهُ غَيْرَةً العَجَبِ وَتَبَثَتْ عَنْهُ كَرَامَاتُ الصَّالِحِ وَزَادَ حُبُّ الْمَلِكِ فِي قَلْبِ السَّيْدَةِ فَاطِمَةَ، ثُمَّ عَادُوا خَارِجِينَ.

«قَالَ الرَّاوِي: وَيَعْدُ قَامُ حَجَبِهِمْ سَارُوا رَاجِعِينَ إِلَى نَحْوِ مَصْرَ مَتَاهِينَ، وَلَمْ يَرَالَا سَائِرِينَ، وَفِي سِيرِهِمْ مَجْدِينَ إِلَى أَنْ أَتَوْ إِلَى الْعَدِيلِيَّةِ.. وَوَصَّلَتِ الْبَشَّارَ، وَكَانَ الْمَلِكُ الصَّالِحُ أَبُوبَولِي مُنْتَظِرَ قَدْوَمِهِمْ، فَفَرَغَ غَيْلَةُ الْفَرْجِ بِرَوْصُولِهِمْ، وَأَمْرَ النَّاسِ بِالْبَرَّةِ وَالذِّكْرِ وَتَلَوْرَةِ الْقُرْآنِ. وَقَابَلُوا الْحَجَاجَ مِنْ كَانَ لَهُمْ مِنَ الْإِخْرَانِ. وَزَالَ مِنْ مَصْرَ شَاهِينَ وَالْأَحْزَانِ، وَرَكِبَتِ السَّيْدَةُ فَاطِمَةُ مَعَ الأَنْغَى شَاهِينَ فِي مَوْكِبِ عَظِيمٍ، وَوَهِبُوا وَأَعْطُوا، وَلَمْ يَرَالَا كَذَلِكَ إِلَى قَلْمَةِ الْأَبْيَلِ، وَقَرَعْتِ لَهُمُ الْمَدَافِعُ، وَطَلَّعَتِ الْمَلَكَةُ إِلَى السَّرَايَةِ، وَعَمِلَتِ مَوْلَدُهُ إِلَى خَيْرِ الْبَرِّيَّةِ، وَشَرَعَتِ فِي مَوْلَدِ الْمُحْسِنِ، وَالْمَلِكُ لَا يَنْعِمُهَا عَنْ ذَلِكَ لَا يَتَقْرَبُ مَهْنَاهَا إِلَى الْبَسْلَامِ، وَلَمْ يَرَالَا كَذَلِكَ إِلَى أَخْرَى الْعَامِ وَقَدْ آتَوْانَ الْحَجَاجَ، فَفَعَلَتِ مُثِلَّ فَعَالِهَا الْأُولَى، وَطَلَبَتِ مَعَ الْوَزِيرِ الْأَقْتَارَ الْجَبَازِيَّةَ. وَلَمْ تَزَلْ هَذِهِ عَادَتِهَا فِي كُلِّ عَامٍ مِنَ الْأَعْوَامِ، حَتَّى كَمْلَتْ إِثْنَيْ عَشَرَ عَامًا وَهِيَ عَلَى هَذَا التَّرْتِيبِ، قَسْبَحَانَ مِنْ جَعْلِهَا فِي هَذَا الْخَيْرِ نَصِيبُ كُلِّ هَذِهِ وَهِيَ بَكْرُ عَذْرَا، وَالْمَلِكُ الصَّالِحُ مَقِيمٌ مَعَ ابْنَةِ عَمِّهِ.

مصادر ومراجع

- ١ - المقريزى ، السلوك لمعرفة دول الملوك.
- ٢ - ابن أبيك الدوادارى، الدرة الزركية فى تاريخ الدولة التركية.
- ٣ - ابن واصل، سفرج الكروب فى أخبار بني أبوب.
- ٤ - ابن تفري بردى، التنجوم الزاهره فى ملوك مصر والقاهرة.
- ٥ - ابن إياس، بدائع الزهور فى وقائع الدهور.
- ٦ - العينى، عقد الجمان فى تاريخ أهل الزمان.
- ٧ - أحمد مختار العبادى، قيام دولة الماليك الأولى فى مصر والشام.
- ٨ - محمد مصطفى زباده، حملة لويس على مصر وهزيمته فى المنصورة.
- ٩ - قاسم عبد قاسم، على السيد على، الأيوبيون والماليك . التاريخ السياسى.
- ١٠ - قاسم عبد قاسم، ماهية الحروب الصليبية.

بأعزر مقدسات المصريين - أعني الدفاع عن بلادهم ضد الفرنج المعتدين. لقد ابتكر الوجдан الشعبي حلاً يناسب الرؤية الشعبية لدور المرأة في المجتمع ومكانتها السياسية والاجتماعية. لقد رفضت الحبائل الذى أبدع السيرة الشعبية أن تقوم امرأة على كرسى الحكم وعرش السلطة (وهذا ما حدث فعلاً فى التاريخ كما تسجله روايات المؤرخين فى الصورة التاريخية التي أوردناها)، ولكنه حفظ لشجر الدر الجميل بسبب دورها فى الدفاع عن البلاد وجعل حكم مصر حقاً شرعياً لها (وهو ما رفض الخليفة العباسى الاعتراف به)، لكنه جعلها تتزوج الصالح نجم الدين أبوب.

بصفاته وأخلاقه المثالبة من وجهة النظر الشعبية - بحيث يكون من حقه أن يحكم البلاد التي تلوكها زوجته بدلاً منها من منطلق قوامة الرجال على النساء.

ترى هل يمكن أن تعتبر «الصورة التاريخية» و«الصورة الشعبية» بشابة قرأتين متوازيتين للتاريخ؟

دراسة

د

نص لم ينشر بالعربية من قبل لفوكو:

العودة إلى التاريخ

تأليف: ميشال فوكو

* ترجمة: د. الزواوى بغوره

السباق السياسي الذى طرح فيه هذا النقاش،
 ففى البداية، أو فى الجزء الأول، أريد أن أقدم
 الاستراتيجية العامة أو خطة المعركة لهذا
 النقاش، بين البنية وبين خصوصهم حول التاريخ.
 وأول شيء يجب ملاحظته هو كون البنية،
 وعلى الأقل فى شكلها الأول، كانت محاولة
 لتقييم طريقة أو منهجية دقة وصارمة للأبحاث
 التاريخية. فالبنية: لم تتنكر فى بدايتها
 للتاريخ، وإنما أرادت أن تقييم تاريخا يتسق
 بصارمة ونسبة أكبر.
 وسائل ثلاثة أمثلة بسيطة على ذلك. إذ يمكن
 أن نعتبر العالم الأمريكى «بواز» مؤسس المنهج

النقاش حول العلاقة بين البنية والتاريخ، لم
 يكن فى فرنسا وحدها، بل فى أوروبا وأمريكا،
 وربما حتى فى اليابان، نقاشا متعددًا، بل غالبا ما
 كان غامضا، وذلك بفضلة من الأساليب يسهل
 عدها: أولاً: لا أحد يتفق مع أحد في تعريف
 البنية. ثانياً: كلمة التاريخ فى فرنسا، تعنى
 شيئين مختلفين، ما يتحدث عنه المؤرخون، وما
 يقوم به المؤرخون فى مارساتهم. ثالثاً: هو كون
 معظم الم الموضوعات والاهتمامات السياسية
 تقاطعت مع هذا النقاش حول علاقة البنية
 بالتاريخ.

وإلى لا أريد أن أقطع حديثي: المسمى، عن

* أستاذ الفلسفة بجامعة قسطنطينية بالجزائر.

إلى تاريخ أكثر عمومية للنظام الصوتي للغة. ويمكن لى أن أقدم مثالاً ثالثاً، وأسأعرضه باختصار شديد، إنه مثال يتعلق بالبنية في الأدب. فعندما حدد «رولان بارط» مستوى الكتابة في مقابل مستوى الأسلوب أو اللغة، مازاً أراد أن يفعل لا يمكن أن نفهم ذلك، دون العودة إلى وضعية دراسة تاريخ الأدب في فرنسا بين سنوات ١٩٥٠ - ١٩٥٥، ففي هذه الفترة كانت الدراسة تقتصر إما على التاريخ الشخصي للفرد، وذلك بتحليله نفسياً وتاريخياً منذ ولادته حتى نهاية أعماله، أو أن تتناول بالدراسة التاريخ العام لحقبة ما أو للمجموع الشفافي أو اللوعي الجماعي.

في الحالة الأولى لا تعرف إلا على الشخص مشكلاته الاجتماعية، وفي الحالة الثانية لا تحصل إلا على مستويات عامة. وما أراد القيام به رولان بارط هو الكشف على مستوى خاص من خلاله يمكن إقامة تاريخ للأدب باعتباره أدباً، أو باعتباره يملك خصوصية خاصة تتجاوز الأفراد، هذا من جهة، أما من جهة أخرى فإن المستوى الأدبي، مقارنة بمختلف النتاجات الثقافية، يشكل عنصراً خاصاً يملك قوانين خاصة به وبنحوه، ومننى هذا أن ي-Barط بداخله لمفهوم الكتابة، أراد أن يؤسس إمكانية جديدة وتاريخ جديد للأدب.

وعليه، فإن ما يجب الاحتفاظ به في الذاكرة، هو أن مشاريع البنية ينبعون باختلافها، سواء كانت انتربولوجية أو السنوية أو أدبية، ويمكن قول الشيء نفسه فيما يخص الدراسات الأسطورية وتاريخ العلوم... إلخ، إنها كانت محاولات لتقديم وسائل دقيقة للتحليل التاريخي.

إلا أنه يجب الاعتراف، بأن هذه المعاولة، التي لا أقول إنها فشلت وإنما يتم الاعتراف بها كما

البنيوي في الأنثروبوجيا، فماذا كان يعني بالنسبة له هذا المنبع؟ لقد كان بالأساس كيفية لنقد شكل من أشكال التاريخ الأنثروبوجي القائم في زمانه. لقد سبق لـ «تايلور» أن قدم غوذجاً لهذا التاريخ، يرى فيه أن جميع المجتمعات البشرية، تنموا وفق المسار التطورى الذى يبدأ من الأشكال البسيطة ليتنهى إلى الأشكال المعقدة. وهذا التطور لا يختلف من مجتمع إلى آخر إلا بحسب وثيره التحولات. في حين أن الأشكال الاجتماعية الكبيرة، مثل قواعد الزواج أو الأدوات الزراعية، تكون مثل الأنواع البيولوجية في استعداداتها وقوتها وتطورها وتوزعها، كما تخضع لنفس القوانين ومحضلتها. وعلى كل حال فإن غوذجاً تايلور لتاريخ وتطور المجتمعات، هو غوذجاً مأخوذ من «داروين» ومن التطوري بشكل عام. لهذا كان مشكل بواز هو فى كيفية عتق الأنثروبوجيا، من هنا النسوج البيولوجي، وبالبرهنة على أن المجتمعات البشرية، سواء كانت بسيطة أو معقدة، تخضع لجملة من العلاقات الداخلية التي تحدد خصوصيتها، هذه الخصوصية هي التي تحدد بنية المجتمع، ويتحلى بها بنشاء تاريخ للمجتمعات. فلا يتعلّق الأمر إذا، وبالنسبة لبواز باقصاء النظرية التاريخية في صالح النظرة اللاحاتاريخية أو المعادية للتاريخ بل العكس، أي إقامة نظرية تاريخية للمجتمعات البشرية.

لقد أخذت مثالاً من الأنثروبوجية، ويمكن لى أن أقدم مثالاً آخر من السنوية وتحديداً من علم الأسرات، فقبل «ترويتسكوى» كان علم الأصوات التاريخي، ينظر في تطور الصوت وفي سياق لغة معينة، ولا يبحث في التحولات الكلية، حالة اللغة في لحظة ما. وما أراد القيام به ترويتسكوى هو تقديم وسيلة تسعن بتجاوز التاريخ الفردى

قلب النظام اللغوي، كيف يمكن أن تتطور اللغة؟ إنه في الوقت الذي نتخلى فيه عن المارسة الإنسانية من أجل إظهار البنية وقواعدها، نكون بذلك قد تخلينا عن التاريخ.

هذه الاعتراضات المقدمة من طرف الظواهريين والوجوديين، تم اعتمادها من طرف الماركسيين، الماركسيين الاختزاليين كما أسميهم، أي أولئك الذين تكون مرجعياتهم النظرية ليست الماركسية ذاتها وإنما الأيديولوجيات المعاصرة. وفي المقابل هناك ماركسية جديدة، بمعنى ماركسية ثورية حقيقة، حيث اعتراضاتها تقوم على أن المركبات الشورية التي حدثت في صنوف الطلبة والمشقين لا علاقة لها بالحركة البنوية.

ليس هناك إلا استثناء واحد لهذا المبدأ، هو «حالة التوسيب» في فرنسا. فهو الماركسي الذي طبق في قراماته تحليلات مهمة في التاريخ الحالي للماركسيّة الأوروبيّة. وتعود هذه الأهميّة إلى كون التوسيب حرر التأويل الماركسي التقليدي، من كل نزعة إنسانية وهيفلية وظواهريّة، وطرح إمكانية جديدة لقراءة ماركس، قراءة ليست جامعية لكنها سياسية، إلا أن هذه التحليلات أصبحت متتجاوزة من طرف حركة ثورية، حركة تطورت في الأوساط الطلابية والثقافية، والتي تعلمون أنها حركة مناهضة للنظرية.

وأكثر من هذا، فإن معظم المركبات الشورية التي تطورت في الوقت الحاضر، حركات قريبة أكثر إلى «روزا ليكسبيورج» منها إلى «لينين»، حيث الاهتمام أكثر بعنفورة الجماهير منه بالتحليل النظري.

يظهر لي أن التحليل التاريخي حتى القرن العشرين، كان يهدف إلى إعادة تكوين أو

هي، وأن مختلف خصوم البنوية، اتفقوا على الأقل حول نقطة واحدة، وهي أن البنوية تعاهلت التاريخ أو أنها ضد التاريخ.

يأتي هذا النقد من جهتين مختلفتين، هنالك أولاً نقد نظري ذو منبع ظواهري أو وجودي، والذي يلاحظ أنه مهما كانت النية طيبة، فإن البنوية أعطت الأولوية أو الأفضلية لدراسة العلاقات الآتية على حساب العلاقات التطورية أو التعاقيبة. فعندما يدرس البنويون القوانين الصوريّة، فإنهم يدرسون حالتها دون الأخذ بعين الاعتبار للتغيرات الزمنية، فكيف يمكن لنا أن ندرس التاريخ دون أن نأخذ بعين الاعتبار مفهوم الزمن؟

بل هناك أكثر من هذا، إذ كيف يمكن أن تقول إن التحليل البنوي تخليل تاريخي مادام يأخذ فقط بالتزامن على حساب التتابع، أو يأخذ بالمنطق على حساب السببية، فمثلاً «ليفي ستراوس» عندما يحلل الأسطورة، فإن ما يقوم به، ليس معرفة من أين جاءت هذه الأسطورة ولا لماذا وجدت وكيف انتقلت وما هي الدواعي التي جعلت شعوباً من الشعب يرى هذه الأسطورة ولماذا جعلت شعوباً آخر ينقلها ويحملها.

إن ما كان يهتم به ليفي ستراوس هو إقامة علاقات منطقية بين مختلف عناصر الأسطورة، وبطبيعة الحال، في المجال المنطقي لا يمكن لنا أن نقيم تحديات زمنية أو سببية.

وأخيراً هناك اعتراض آخر، وهو أن البنوية لا تهتم بالحرية أو بالأحرى بالمبادرة الفردية، فيما يعارض به «سارتر» الالستين هو أن اللغة مجرد نتيجة أو قيمة تبلور النشاط الإنساني الأساسي والأولى. فلو لم تكن هنالك ذات ناطقة، محول اللغة وتغيرها وتستعملها، فلو لم يكن مثل هنا النشاط الإنساني، ولو لم تكن هنالك الكلمة في

جديداً، للتصور القديم للحدث. عن المثال الأول سأقدم التحليلات التي قام بها «دوميسيل» للخراقة الرومانية «هوراكو»، وهذا على ما أعتقد، مجرد أول تحليل بنوي ل الكبير خراقة هندواروريية. إن هذه الخراقة المعروفة وجد حولها دوميسيل العديد من الشرحات، وفي مختلف البلدان منها أيرلندا.

في أيرلندا هنالك خراقة مفادها أن شخصاً أو بطلًا، في صورة طفل يسمى «كيبكيلان»، استقبل من الآلهة سلطة سحرية وقوة خارقة، وفي يوم من الأيام تعرضت مملكته إلى تهديد من طرف الأعداء، وعليه قرر الذهاب في حملة لمحارتهم، وعندما وصل إلى باب رئيس الأعداء، باز أولاً عدو فقتله، ثم تقدم فقتل الثاني فالثالث، وهكذا.. وبعد هذه البطولات الثلاثة يمكن لـ كيبكيلان أن يعود إلى مملكته.

إلا أن المركبة جعلته في حالة من الاستنفار، وأن السحر الذي تلقاه من الآلهة جعله يتقد حرارة، حتى أصبح أحمر ناصعاً، ولو دخل إلى المدينة وهو على هذه الحال، لكان خطراً على الجميع.

ومن أجل أن يهدأوا من هذا الفليان، قرر سواطونه أن يعيشوا له بامرأة وهو في طريق العودة، إلا أن القدر جعل من هذه المرأة أخته، ويعاً أن قانون تحريم زنا المحارم يمنع عليه مثل هذه العلاقة الجنسية، لذا اضطروا إلى وضعه في حمام بارد، إلا أنه ونظراً للدرجة حرارته المرتفعة، فإن ماء الحمام نفسه أصبح ساخناً، لذا وضع في سبع حمامات حتى تعود درجة حرارته إلى حالتها الطبيعية، ويتمكن وبالتالي من العودة إلى مملكته، دون أن يشكل ذلك خطراً على أحد.

إن تحليلات دوميسيل تختلف، عن تحليلات الأساطير المقارنة التي وضعت قبله في القرن

تشكيل ما في الأمم وما ينقطع أو يتوقف مع المجتمع الصناعي الرأسمالي. هذا المجتمع الذي تأسس منذ القرنين السابع عشر والثامن عشر في أوروبا وفي العالم على أساس الأمم الكبيرة، وكانت وظيفة التاريخ، ضمن الأيديولوجية البرجوازية، هي إظهار كيف أن هذه الوحدات الوطنية الكبرى، التي تحتاجها الرأسمالية، جاءت من زمن بعيد ومن خلال ثورات مختلفة، لتؤكّد وتصدر على وحدتها.

وأما التاريخ كشخص، فإن البرجوازية استطاعت بواسطته أن تبين أولاً أن سيادتها لم تكن إلا نتيجة نضع طويل وشاق، وفي هذا السياق فإن هذه السيادة قد تأسست منذ فجر التاريخ. وثانياً توكلنا البرجوازية، أنه مادامت هذه السيادة تأتي من فجر التاريخ، فإنه والحال هذه، لا يمكن تهديدها بواسطتها ثورة جديدة. وهكذا، وبالمرة، تؤسس البرجوازية حقها في امتلاك السلطة، كما لها الحق في التأمر على كل التهديدات المحتملة من قبل ثورة مرتبة.

لقد كان التاريخ بالطبع وكما يسميه «مشلي» هو يبعث الماضي. وكانت مهمته إعطاء الحياة للمجموع الكلّي للماضي الأمة. إن هذا الترجمة والدور يجب أن يعاد النظر فيه، إذا ما أردنا أن نقطع التاريخ من النظام الأيديولوجي الذي ولد فيه وتطور، يجب أن نفهم بأن التاريخ هو تحليل للتحولات الفعلية للمجتمعات، وأن المفهومين الأساسيين للتاريخ، ليس مفهوماً الزمن أو الماضي لكن مفهوماً التغيير والحدث.

سأقدم مثالين، الأول مأخوذ من النهاية البنوية والثانى من النهاية التاريخية. الأول يظهر كيف أن البنوية تحاول أن تعطى شكلًا صارماً لتحليل التغيرات، والثانى يظهر كيف أن بعض مناهج التاريخ الجديد تحاول أن تعطى مكانة ومضموناً

من الاختلافات بتراتيتها وتابعها. فمثلا، في الوقت الذي يبين فيه أن البطل في المخرافة الرومانية ليس طفلًا يحمل سلطة سحرية، وإنما جندي كبقية الجنود، وفي هذه الحالة يتبين أن البطل لا يمكن أن يكون وحده في مواجهة الأعداء الثلاثة، ذلك أن الإنسان العادي حتى وإن كان ذكياً فإنه سيهزم لا محالة.

وعليه فإن المخرافة الرومانية تضيّف للبطل، متعارِفين آخرين كمتوازن مع الأعداء الثلاثة. ولو كان البطل يملك قوة سحرية، لاستطاع الانتصار على أعدائه بسهولة، وأما وأنه مجرد رجل كبقية الرجال وجندي كبقية الجنود، وحيث موازنته ومساعدته بجنديين، على الرغم من أن انتصاره لا يمكن أن يتحقق إلا بثنع من الذكا، والتكتيک.

وهكذا فإن المخرافة الرومانية نظرت إلى الأمر نظرة طبيعية، في حين أن المخرافة الأيرلنديّة نظرت إلى الأمر نظرة سحرية، وذلك ابتداءً من النقطة التي أدخلها الرومانيسون إلى المخرافة والمضمنة وضع بطل راشد مكان بطل طفل، كما أنهم قدموه بطلًا عادياً وليس بطلًا يتمتع بسلطة سحرية. وعليه فليس لدينا جدول من الاختلافات ولكن سلسلة من الاختلافات الواحدة تتلو الأخرى.

وأخيراً فإن تحليل دوميزل يحاول أن يبين ما هي شروط هذا التحول الذي عرفه المجتمع الروماني. فمن خلال المخرافة الأيرلنديّة نلاحظ أن هنالك مسار مجتمع يرسم، مسار قائم على تنظيم عسكري يقوم أساساً على أفراد يملكون قوة وسلطة متذ لادتهم، وأن قوتهم العسكرية مرتبطة أو متحالفة مع نوع من السلطة السحرية أو الدينية.

وفي مقابل هذا نجد أن المخرافة الرومانية تظهر

القاسع عشر، حيث هنالك مدرسة كاملة للأساطير المقارنة، التي تحاول أن تبين التشابهات بين مختلف الأساطير، وهكذا توصل بعض مؤرخي الأديان إلى نفس أسطورة الشمس في مختلف أديان العالم. وعلى العكس من هنا، فإن دوميزل - وهذا ما يجعل من تحليلاته تحليلاً بنوبياً - لا يقارب المخرافتين الرومانية والأيرلنديّة، إلا من أجل أن يقيّم التفاوتات بين الأولى والثانية وأن يصنفها بشكل دقيق.

ففي حالة كيكيلان الأيرلندي، البطل طفل وحيد يملك سلطة سحرية، أما البطل الروماني «هوراس» فهو شاب مسروح له برج السلاح، ولا يملك سلطة سحرية، وإنما يصيّر فقط بالذكاء والفطنة مقارنة بزملاه، بالإضافة إلى هذا فإن هنالك مجموعة أخرى من الاختلافات، ففي حالة المخرافة الأيرلنديّة البطل يملك سلطة سحرية تحولت إلى خطر على مدینته، أما في حالة المخرافة الرومانية، فالبطل يعود إلى مدینته منتصراً، ومن بين الذين سيلتحق بهم شخص خان وطنه، إنها أخته التي انضمت إلى أعداء روما، وبهذا تم تحويل الخطر من خارج المدينة إلى داخلها، ولم يعد البطل هو حامل الخطر وإنما شخص آخر مختلف عنه، وإن كان ينتمي إلى عائلته.

وأخيراً هنالك مجموعة ثالثة من الاختلافات، ففي المخرافة الأيرلنديّة الحمامات هي التي تخوض درجة حرارة البطل، أما في المخرافة الرومانية فهنالك طقس، لا سحرى ولا ديني وإنما قانوني، وهو في صورة دعوى قضائية متبوعة بمراقبة وبرئمة، وبذلك يسترد البطل مكانه ضمن معاصريه.

تشير إذن تحليلات دوميزل، بكل منها تحليلاً لا تقوم على التشابهات وإنما على الاختلافات ولعبة الاختلافات، كما أنه لا يقيّم لها جدولًا وإنما نسقاً

إنه تاريخ السلسل، حيث الحدث أو مجموع الأحداث يشكل موضوعه المركزي. إن هنا التاريخ لا يقتصر بموضوعات عامة ومشكلة سلفاً، كالإقطاعية أو تطور الصناعة في بلد من البلدان. إن تاريخ السلسل يحدد موضوعه ابتداءً من مجموع الوثائق التي يملكتها. وعلى هنا الأساس درستا خلال العشرينة الماضية، الأرشيف التجارى لبناء «سيفى» فى منتصف القرن السادس عشر، وكل ما يتعلق بدخول وخروج السفن من حيث عددها وحملاتها وثمن بضاعتها وجنسياتها والمكان الذى قدمت منه والذى ستذهب إليه.

إن هذه المعلومات هي التى تشكل موضوع الدراسة، وبكلام آخر فإن موضوع التاريخ لم يعد معطى فى شكل مقولات مجسدة فى حقب وعصور وأوطان وأمم وقارارات أو أشكال من الشفافات... إلخ. لا ندرس إطلاقاً أسبانيا وأمريكى فى عصر النهضة، ندرس - وهذا هو الموضوع الوحيد للتاريخ - كل الوثائق المتعلقة بحياة ميناء سيفى من تاريخ معين إلى تاريخ معين.

والنتيجة، وهى الميزة الثانية لتاريخ السلسل، هي أن دور هذا التاريخ ليس أبداً الكشف ومن خلال الوثائق عن شيء، كالتطور الاقتصادي لأسبانيا مثلاً. إن هدف البحث التاريخي هو إقامة جملة من العلاقات انطلاقاً من الوثائق المطاطة. وهكذا أقمنا تقديرات إحصائية سنة بسنة للدخول وخروج البواخر وتصنيفها حسب البلدان وتوزيعها حسب السلع. وبذلك استطعنا رسم متحنيات التطور ومختلف تقلباته، كالنمو وعدم النمو أو الركود ووصف النزوات، كما استطعنا إقامة جملة من العلاقات بين مختلف الوثائق المتعلقة بميناء سيفى والوثائق الأخرى.

السلطة العسكرية بظهور السلطة الجماعية، فهناك ثلاثة أبطال، ليسوا أكثر من موظفين بشكل ما أرسلوا من طرف السلطة، فى حين أن البطل الأيرلندي أخذ المبادرة بنفسه، معنى هذا أن التحول الذى أحده الرومان للحرافة القibleة الهندراؤرورية، تحول ناتج عما أصاب المجتمع الذى كان يتكون أساساً، أو على الأقل بالنسبة إلى الفتنة العسكرية، من أفراد أرستقراطيين، إلى مجتمع حيث التنظيم العسكرى تنظيم جماعى، وإلى حد ما ديمقراطي. وهكذا وكما ترون، فإن التحليل البنوى لا أقول يحل مشكلة التاريخ الرومانى وإنما يتمفصل بشكل مباشر جداً مع التاريخ الفعلى للعالم الرومانى. يرى دوميزل أنه لا يجب البحث فى الحرافيتين عن انتقال حادث وقع فى السنوات الأولى من تاريخ روما، إلا أنه فى الوقت الذى بين فيه مخطط التحول من الحرافة الأيرلندي إلى الحرافة الرومانية، وبين كذلك مبدأ التحول التاريخى الذى حصل فى المجتمع الرومانى، ونقله من مجتمع قديم إلى مجتمع دولة.

وهكذا وكما ترون، فإن التحليل البنوى دوميزل يمكن أن يتمفصل والتحليل التاريخي. وبالاعتماد على هذا المثال يمكن أن نقول إن التحليل يمكن بنرياً عندما يدرس التحولات والشروط التي تم فيها هذه التحولات بالفعل. والآن بودى أن أقدم مثلاً مقاييرًا، لأبين كيف أن منها مستخدماً اليوم من طرف المؤرخين يسمح بإعطاء معنى جديد لمفهوم الحدث. لقد كان من العادة أن نقول إن التاريخ المعاصر بهم بشكل قليل بالأحداث وبشكل كبير ببعض القواهر العريضة والعامية، والتى تعبّر بشكل ما الزمن. ولكن ومنذ فترة بدأنا نمارس تاريخنا، يقال عنه

الأسعار مثلاً، ثم فوق هذه الأحداث هنالك أحداث يصعب موضعها والتي بالكاد يمكن أن يدركها المعاصرون لها، والتي لا تشكل انفصالات مقررة، كتحول الجلاء ما، وال نقطة التي تجعل المنحني الاقتصادي نامياً أو ساكناً أو راكداً أو متراجعاً، مع الأهمية التي تكتسبها هذه المسألة في تاريخ مدينة أو بلد، وبالطبع حضارة، ولكن المعاصرین لها لا يستطيعون إدراكها أو أخذها في الحساب.

ونحن ننسقمنا مع كل قدراتنا الوطنية، لا نعرف انقلاب المنحنى الاقتصادي أو الوجهة الاقتصادية، وحتى الاقتصاديون أنفسهم لا يعرفون إن كانت نقطة توقف ما في المنحنى الاقتصادي، دليل على تحول كبير وعام للاتجاه، أو مجرد توقف وأنها ليست إلا دائرة داخلية ضمن الحركة العامة. إن على المؤرخ أن يكشف عن هذه الطبقات المختلفة، وهي بدون شك طبقات عميقة ومقررة ل بتاريخ العالم. ذلك أنها نعرف اليوم أن انقلاباً في توجه اقتصادي ما، هو أهم بكثير من موت ملك ما.

وبالطريقة نفسها، يمكن أن ندرس مثلاً التمويليجيغرافي لأوروبا، والذي كان ثابتاً تسبباً خالل القرن الثامن عشر ثم ارتفع بشكل مفاجئ في القرن التاسع عشر، وهو ما جعل بجزئها إمكانية حدوث تطور صناعي في أوروبا في القرن التاسع عشر، إلا أن أحداً لم يعايش هذا الحديث مثلما عايش ثورة ١٨٤٨.

كما أنه بدأنا البحث في أشكال التغذية للشعوب الأوروبية في القرن التاسع عشر ولاحظنا أنه في لحظة ما، أن كمية البروتين المتصنة من طرف الشعوب الأوروبية بدأت تظهر فجأة، وأنهحدث جليل و مهم بالنسبة لتاريخ الاستهلاك وتاريخ الصحة وتاريخ التعمير (أو

الم الخاصة بنفس مواني جنوب أمريكا وجزر الأنتيل وإنجلترا وموانئ البحر الأبيض المتوسط). وكما ترون فإن المؤرخ لا ينزل الوثائق لكى يحدد الواقع الاجتماعية أو الفكرية التي تخفى فيها، إن مهمته تقتضى معالجة مسلسلة من الوثائق المشابهة أو المتجانسة وخاصة بموضوع محدد في حقبة محددة ودراسة العلاقات الداخلية والخارجية لهذه الدولة التي تشكل نتيجة عمل المؤرخ.

ويفضل هذه الطريقة، وهنا تكون الميزة الثالثة في تاريخ السلسل، يمكن للمؤرخ أن يظهر أحداث لا يمكن لنمير أن يظهرها. ففي التاريخ التقليدي تعتبر أن ما عرف وما شود وما هو مرجع بشكل مباشر أو غير مباشر هي الأحداث، وأن عمل المؤرخ يمكن في البحث عن السبب أو عن المعنى. فالسبب والمعنى مختلفان بالضرورة، أما الحدث فهو ظاهر حتى وإن كنا لا نملك الوثائق الكافية لإقامته بشكل ثابت.

أما تاريخ السلسل، فيسمع بإظهاره ويشكل ما، طبقات مختلفة للحدث، بعضها مرئي مباشرة ومحظوظ حتى من طرف المعاصرين له، وفوق هذه الأحداث التي تتشكل بطريقة ما، هنالك أحداث أخرى غير مرئية أو غير مدركة من طرف المعاصرين والتي لها شكل مختلف.

لنأخذ من جديد عمل «شوفني»، ماذا نلاحظ؟ هنالك دخول وخروج البرواخر من مينا سيفي، وهو أمر معروف للمعاصرين الذين عاشوا في سيفي، لنا يمكننا أن نعيد تشكيل هذا الحديث من جديد ومن دون عناه. لكن، فرق هذه الفكرة من الأحداث، هنالك نظر من الأحداث أكثر صعوبة، أحداث غير مرئية بشكل دقيق وينفس الطريقة من طرف المعاصرين لها مادام لهم مستويات مختلفة من الوعي، حول انخفاض وارتفاع

الفرنسيون بالأحداث الساكنة يعني تلك الأحداث التي تتجاوز القرون كالصناعة الزراعية في أوروبا والتي بقيت ساكنة أو جامدة، وذلك منذ القرن الرابع عشر حتى منتصف القرن التاسع عشر وهكذا، فتحت دورات الاقتصاد الزراعي توجد دورات كبيرة ثم صغيرة وهكذا.

يعني هنا أن التاريخ ليس حقبة واحدة بل كثرة من الحقب المتساوية والمستقرة الواحدة خلف الأخرى. لذا وجب استبدال المفهوم القديم للزمن بمفهوم تعدد وتکاثر الحقب، وعندما يقول خصوص البنيةوية: (إنكم تنسون الزمن) هؤلاء الخصوص لا يريدون الأخذ بعين الاعتبار بأن هناك وقتاً ليس بالقصير، حيث تخلى فيه التاريخ عن الزمن، أو يعني آخر لم يعد المؤرخون يعترفون بهذه الحقبة الكبيرة والوحيدة والتي تحمل بحركة واحدة جميع الظواهر البشرية، فمنذ بداية التاريخ ليس هناك ذلك هنا الشيء، كالتطور البيولوجي الذي يحمل جميع الظواهر والأحداث، هناك فقط حقب متعددة وكل حقبة تحمل غالباً من الأحداث، وهذا هو التحول الذي يحدث في فروع التاريخ.

وهكذا أصل إلى الخاتمة، وإنني أعتذر عن هذه الإطالة والتأخير، أعتقد أن بين التحليلات البنيةوية للتغير والتوجول والتحليلات التاريخية لأنماط الأحداث وأنماط الحقب، هناك لا أقول هوية أو حتى تقارب، ولكن هناك جملة من نقاط التماس المهمة شاهير إليها وأنهى الموضوع، عندما يتناول المؤرخون الوثائق، فهم لا يتناولونها من أجل تأويلها، يعني أنهم لا يبحثون عن معنى خلف أو وراء الوثائق، إنهم يتناولون الوثائق في إطار نسق العلاقات الداخلية والخارجية.

ويا طريقة نفسها، فإن البنيةوية عندما تدرس الأساطير والأدب فإليها لا تبحث في هذه الأساطير

إطالة العمر. إن الارتفاع المفاجئ لكمية البروتين المتضمن من طرف شعب، يعتبر أكثر خطراً من تغيير دستور أو الانتقال من مملكة إلى جمهورية مثلاً. وأنه حدث، لكنه حدث لا يمكن أن تتحصل عليه بواسطة الطرائق التقليدية، وإنما بواسطة تحليل السلسل مختللاً متواصلًا، وتحليل تلك الوثائق التي لا تغير لها في الغالب انتباها أو نهمتها.

وهكذا نرى أن تاريخ السلسل لا يعني تزويب الحديث في صالح التحليل السببي أو تحليل المضمن لكنه محاولة للكشف عن طبقات الأحداث التي تتصاف.

ويتضح عن هنا، نتيجةتان كبيرتان ومتاريطتان: الأولى هي أن الانفصارات في التاريخ ستكلّاث، وتقليديا المؤرخون يرسدون الانفصارات في أحداث كاكشاف أمريكا أو سقوط القسطنطينية. وحقيقة فإن أحداث كهذه يمكن أن تسجل انقطاعات ولكن الانقلاب الكبير على سبيل المثال للترجمة الاقتصادي الذي كان متطروراً في أوروبا في القرن السادس عشر ثم استقر، ودخل في مرحلة التراجع في القرن السابع سجل انقطاعاً أو انفصalam يكن معاصرًا للأول ومن هنا، يظهر التاريخ لا كتواصل كبير ضمن انفال ظاهر ولكن كسلسل لانفصارات متراصة.

والنتيجة الثانية هي أننا مضطرون وفقاً لهذا، إلى الكشف داخل التاريخ عن أنماط مختلفة من الحق. ففي الأسعار هناك مثلاً الدورة القصيرة حيث الأسعار ترتفع بعض الشيء ثم تصل إلى سقف ما، فتنزل قليلاً أو وهكذا.. إنها دورات قصيرة يمكن عزلها ولكن فوق هذه الدورات القصيرة هناك دورات أكثر أهمية والتي تصل إلى خمس عشرة سنة أو عشرين سنة أو خمسين سنة، وهناك فوق هذه الدورات ما يسمى به

أو يعني آخر إن المجتمعات البشرية ليس لها مسارات ولا تحديدات ولا تنظيمات أكثر من الحياة ذاتها. وها أله لا توجد ثورة عنيفة في الحياة وإنما هناك تراكم بطيء لتحولات صغيرة وبسيطة، فإن الأمر نفسه يحدث في التاريخ البشري، فهو لا يحمل في ذاته ثورات عنيفة وإنما فقط تغيرات بسيطة لا تدرك. وبواسطة هذه الاستعارة البيولوجية التي تحيل التاريخ إلى أنواع الحياة تضمن أن المجتمعات البشرية لا تعرف الثورة.

أعتقد أن البنية والتاريخ يسمحان لنا، بترك هذه الأسطورة البيولوجية للتاريخ والحسبان البنية بتحديدها للتحولات والتاريخ بوصفه لأنماط المقب المختلفة، يجعلان من المم من جهة ظهور الانقسامات في التاريخ ومن جهة أخرى بظهور التحولات المنظمة والمنسجمة. البنية والتاريخ المعاصر أدوات نظرية بواسطتها - وفي مقابل الفكر القديم للاتصال - يمكن أن تفك حقبة انفصال الأحداث وتحول المجتمعات.

نص المحاضرة التي ألقاها مشال فوكو بجامعة «كاپيور» باليابان في ٩ أكتوبر سنة ١٩٧٠، ثم صدرت في شكل مقال في فيفري سنة ١٩٧٢ وتضمنها المجلد الثاني من أعماله التي جمعها «دانيل ديفار وفرانسوا أولد» والصادرة عن دار غلبلمار سنة ١٩٩٤، الصفحات من ٢٦٤ إلى ٢٨١.

أو في هنا الأدب عما يمكن أن يعبر عن عقلية حضارة أو تاريخ فرد، إنها تمحاول أن تبني العلاقات ونسق العلاقات الخاصة بهذا الفص أو بهذه الأسطورة. فرفض التأويل أو التفسير الذي يمكن خلف النصوص أو الوثائق هو العنصر المشترك الذي تجده عند البنويين وعند المورخين المعاصررين.

والنقطة الثانية كما أعتقد، هي أن البنويين كالمورخين توصلوا من خلال أعمالهم إلى إهتمام ذلك المجال البيولوجي الكبير والقديم في الآن نفسه للحياة والتطور. منذ القرن التاسع عشر، استعملنا كثيراً فكرة التطور والمقاييس المرافقية لها من أجل رسم وتحليل مختلف التغيرات في المجتمعات البشرية أو ممارسات ونشاطات الإنسان.

إن هذه الاستعارة البيولوجية التي مكنتنا من تفكير التاريخ قدمت قائدة أيديولوجية وأخرى استيمولوجية. القائدة الاستيمولوجية هي أنه أصبح لدينا في البيولوجيا مفهوم شارح، يمكن تحويله إلى التاريخ كلمة بكلمة، وكان الأمل في هذا العمل هو أن يصبح التاريخ تطوري وأن يصبح بالتالي علمياً كالبيولوجيا.

أما القائدة الأيديولوجية فسهلة المعاينة، وهي أنه كان صحيناً أن التاريخ في حقبة ما يتأثر بالكتاب المجرى، وإذا كانت عمليات التطور هي نفسها في الحياة وفي التاريخ، فمعنى هذا أن المجتمعات البشرية لا تملك خصوصية خاصة بها،

رسالة

ر

الشعر حياد وحيد

عبد المنعم رمضان

منذ تغفل شعرك على ألسنة أغلب الناس،
وأصبح مثل الماء، والهباء، يحاول أن يكون عنصراً
من عناصر تكوين اليسافع والمراهق وصاحب
التجرية الأولى، كلنا انتبه إلى انتشاره، وأقلنا
انتبه إلى نضارته وتورقه، أقلنا انتبه إلى الخطأ
النظري الفادح، خطأ فكرة أن الشاعر قد يستهيل
حياته الشعرية بالمرأة لكنه لا بد أن يتجاوزها إلى
الأسمى والأشمل، شعرك بفطريته أدرك أن
الأسمى والأشمل هو المرأة ذاتها، لم أشك لحظة
في أنك لم تابه بكل تلك الجدية التي فرضت
شروطها - أيام بداياتك، أيام الخمسينيات -
كثير من النقد والشعراء والكتبة، وقسموا
القضايا إلى قضايا نبيلة، وأخرى غير نبيلة، هل

الشاعر نزار قباني
سأفتح لك قلبي، سأفتحه بغير احتراس، لأنك
نهاً أوقن شاعر صادق ذلك الصدق الذي قد نشعر
أحياناً أنه فاپض عن الحاجة، أنه لم يكن ضرورياً
دائماً الصدق الذي لا يصنع متأهلاً، بل يصنع
خططاً قصيرة من التأنيثلا تختلط في الخيال
مع خطوط الموضة، خاصة أنك كثيراً ما تفتتت
في اللعب بالألوان، اللعب المسر بالألوان، كانت
الألوان عندك تبدو وكأنها جسر خفي يجمع بين
المرأة والطبيعة، ويجمع بين المرأة والحب، ويجمع
الثلاثة معاً، سأفتح قلبي بغير احتراس لأنك
شاعر مازال يشير الحسد بين أقرانه ومجايليه،
والذين بعدهم، والذين بعد بعدهم، الخ الخ، ذلك

أيضاً أنك مع المرأة، اجتازت الطريق الفاصلة بين البداية والمدينة، بين الريف والمدينة لم تتسكع أبداً مع نساء البداية، لم تتسكع مع نساء الريف، انفلت إلى قلب المدينة، كانت أفعالك خالية من الشعور بالإثم، أجزم أن شعرك كله خال من الخطية، خال من التصوف والالمأساة والبعث، خال من الأساطير ومن الرموز الكبيرة، كلها تخللت أشعار مجايليك، كلها أيضاً تكاد تتضمن، تقاد تغيب، لم أجرب على ادعاً أن شعرك خال من الحكايات الكبيرة، شعرك الذي كله حكاية كبيرة، الذي يصر على حكايته بما قد يوحى بالترق، بما قد يوحى بالكثر، البعض يظن أن علاقة الحال المبدع ندرة مخلوقاته، الندرة التي عند جبران تعنى القلة، والتي بها ينفي الشاعر الألماني جيته من أميراطوريته، صحيح كذلك أن جيلتك الفنية التي يعرفها شعراء العشق، كانت الجمع بين الحب ولغة زماننا، الجمع بين قديم أولى وجديد عابر، ولكن وللأسف ستظن أن حرية المرأة تقتصر على أن تكون لياساً للرجل الذي تشاء، في الوقت الذي تشاء، بما يشعرنا أنها ستزول الحرية أو المرأة، وأنبقاء سيكون حيلة جديدة، هي حيلة الإغارة والإغراء الدائمين، اللاتي أن كلمة السر كانت كلمة هاجحة، لذلك لم يستطع أحد أن يعتبرك واحداً من شعراء النضال السياسي، رغم وفرة تحاججك في بيده، وأظن أنهم هذه المرة فعلوا ما يشبه الصواب، وأخرجوك من شعر المدائنة، وأظنهما فعلوا ما يشبه الخطأ.

نizar Qabani

كلنا يعرف أنك خرجت مبكراً من سراويل شعراء تحبهم، سعيد عقل وإلياس أبي شبكه وصلاح لبك والأخطل الضغير وميشيل طراد،

تذكر ذلك العبث الذي جرف طفرة نهد، جرفها إلى أن أصبحت طفولة نهر، لقد انحرفت بكل طاقتكم إلى القضايا الثانية، الحسيسية والتناثلة، والتي يجب أن تتجمل، انحرفت إلى الجسد والقرية السوداء هكذا، فيما كانوا كعادتهم مشغولين بقضايا التحرير والتحرر القوميين، فكان أن انصرفوا عن القادة الجادين عن شعرك، اكتفوا بشعار قاله أحدهم، اتركوه، لقد دخل مخدع المرأة، اتركوه لن يخرج منه، ثم تبعه الباقيون، لكنك عاقبتمهم بالتفاف الناس حولك، الناس الذين لا بد كانوا يعانون من حاجات ملحة، كانوا يعانون من ظاماً وجوع إلى المصيان والتمرد على أخلاقهم وعلى ثباتها وجمودها، وعلى رسوخ الأعراف وديورتها، وعلى أحمد شوقي وحافظ وإبراهيم ناجي، صحيح أنك فيما بعد كشفت عن وجهك الشورى الحالى من التجاعيد ومن المساحيق أيضاً، وغيت لشوار الجزائر وبيروت سعيد والفالذين الفلسطينيين، غيّت جحيلة بو حريد وشعراء الأرض المحتلة وبلقيس، ولعنت المحاكم والمهرجين والممثلين، ولعنت أيضاً التتابلة والدراريش والأئمة وصناع الفتاوى وسكان دفتر النكسة، لا أنكر وقد لا تنكر معي، أن نظرتك كانت قريبة من أن تكون نظرة طفولية، نظرة يافع لا تأمل، كانك كنت دائمًا ضد التأمل، نظرة بريئة لأنها مليئة بالسننجة وعاشرة لأنها - فيما سبق وفيما سيتلو - اعتبرت المرأة كلمة السر الوحيدة للولوج إلى الأزمته الحديثة، وأن تحريرها هو جوهر التحرير، صحيح أنك قتلت المرأة من وجودها المثالى حيث الأسطورة والقدسية وربما الألوهة، إلى وجودها الواقعى بمسانتها وأظافرها وملابسها الداخلية وسجائرها، صحيح

المهيبة، وحلمت نياية عن البالغين وسواهم بالأجزاء التي مازالت مفطحة من جسد الوطن، والتي يستلقي فوقها الحكم والسلطان والمخبرون والشرطة، حلمت حلماً عارياً، كان البالغون وسواهم ينتظرون من يصوغه بلهفة وفروع صبر، أعود وأقول، خرجت مبكراً من بذلة سعيد عقل وأيضاً من حانة جاك بريفير مفتني الشارع والحياة اليومية والأشياء الصغيرة، ورغم ذلك استطعت أن تكون شيخ طريقة بساوويل وبذلة وطقوس بدائية، وكان يصعد سلام طريقتك شعراً نحترم بعضهم مثل شعراً المقاومة الفلسطينية، وأظن وقد نظرت معى أن بدايات محمود درويش كانت مسكونة بأنفاسك، ثم أصبحت مسكونة بأنفاسكما معاً، أنت وأدونيس، هذه مفارقة ثانية كأنها احتفاء آخر بال واضح والغامض، وكان يهبط سلام طريقتك شعراً نخسي عليك من رداءهم أنت تعرفهم، وأحببناكنت تساندهم بنظرية مريكية، صحيح أنك غيرت عربات قطارك أكثر من مرة، غيرت لونها، تخليت عن اللون الأزرق لون السماء والعمود الشعري، تخليت عن العمود نفسه الذي كان جليباً يبرز فتنتك، وكانت قوانينه الموسيقية والبلاغية، قوانين الصوت والإنشاد، قوانين انتفاح الرئة والحنجرة والشدتين كانت تتکفل بإضافة عنصر الجمال الباقى، واخفاء حقيقة أن روبيك ظلت دائمةً بغير منظور، بغير بعد ثالث، لعلك اخترت أن تخلي عن البعيد الثالث طلبأً للبساطة، طلبأً للاتصال والإيصال للشعرين، طلبأً للناس، أصبحت عربات قطارك مدهونة باللون الأبيض، لون قصيدة النثر، الذى ينفع كل تلوث، تحررت من قوالب الشعر، ومن الأوزان، ولم تستطع رغم الحرية المنحوة أن تحقق

خاصة الأول الذى له أهمية بالغة فى تنظيف الصوت، تنظيف اللغة، والذى خرج منه أدونيس أيضاً، هذه مفارقة أولى كأنها احتفنا، بالواضح والغامض، لعلك تعلمت فيما بعد أن حب اللغة ذات الاتساع الأنثيق، اللغة التى تشبه مدينتها، فى القاهرة وغيرها من العواصم كان الرومانسيون قد أنشوا شعر الحب والغزل، وجملوه غرضاً رئيسياً من أغراضهم، وظل شعرهم رغم بعض جرأته جحولاً موادياً، ظل يدور فى أفلال طافية فوق رؤوس الناس، وبعيدة عن ضجة التهور وأبهة السيقان، كأنه يتتجنب العكوف على الجسد خشية السقوط فى الخلاعة، وعلى الرغم من أن المدنية كانت تحرز تقدماً، وتسعى للرجل أن يجاور المرأة فى الجامدة والعمل، وكانت ترقط رغبة المرأة فى تعريض أطراف جسمها للهواء والشمس وشهوة الحياة، وترقط رغبة الرجل فى اقتحام أيروبية جديدة، أيروبية تحلى الجسد بدلاً من أيروبية خفائه، إلا أن الرومانسيين آثروا أن يروا المرأة الرسموعة على جدران كهوفهم، المرأة الإلهة والمخملة، العبودة والفاتنة، فجاءت فلتتهم وكأنها مفسولة فى بحيرة، وكأنها بغير رائحة عرق، أذكر أنك دركت شرودهم، وأدركت معه أنك فى قلب مدينة لم تكتمل بعد، وعلى عتبة حضارة ترحب فى الاعتراف بالللنات ولا تقدر، وأذكر أنك تحررت عن اللغة المنسخة الأنثيقية، النازلة من أفواه تناوله، وحلمت نياية عن البالغين بالأجزاء التي مازالت مفطحة من جسد المرأة، حلمت حلماً عارياً، كانوا ينتظرون من يصوغه بلهفة وفروع صبر، وفي مرحلتك السياسية انشغلت بحرية الوطن، وكأنها تتبع على حرية الجسد، وكتبت بإحساس من يكتب القصائد

من النساء، ولم أعرف شاعراً قبلك بلغ بالإيمان
هذه الأقصى، فرغم أن شعرك كله يقوس على
النبرة الشخصية العالية، النبرة التي تقترب من
الكلام اليومي، والتي لا تتضمن سواه كانت
القصيدة بلسان الرجل أو بلسان المرأة، إلا أنه
وهذا سر آخر من أسرارك يبدو هنا الشعر وكأنه
استطاع أن يصطاد المشتركة بين ثباتات البشر
البساطة، يصطاده، في مصيدة أقل ما يقال عنها
أنها محكمة وهشة، حتى يصعب التمييز بين
الشخصي جداً والأقل قدرة على أن يكون
شخصياً.

زار قباني
أعلم أن لك أصدقاء، كتابة وأصدقاء، فن،
نحبهم، وزرائهم على قارعة الطريق زراهم مثلما
زراك، مستذكرة معنى لحاجة الصغيرة، وفيروز،
وغادة السمان، ولكن الذي أعلمه وأطمئن إليه
كثيراً، هو أنك ستبقى، سيبقى شعرك العمودي
مرحباً مثل جداول يبعث بها الهراء، ولا يقدر على
اقتلاعها، سيبقى شعرك العمودي أليفاً ويسطاً،
رعاً يكون بقاوته مؤكداً أكثر من بقاء شعر كثير
يزعم أنه يكتب الحياة اليومية والتفاصيل
الصغرى، أما أنت فستصبح مثل صاحبك القديم
عمر بن أبي ربيعة، شاعراً جميلاً نحتاجه في
لحظات الراحة وخلو البال، أعلم أنها لحظات
قليلة، وأحياناً نادرة، ولذلك أسمح لي أن أصرخ
فيك، لا بد أن تشفى، قاوم، تذكر خير وحشيش
وتمر وقاوم، تذكر طفولة نهد وقاتللى السمراً،
وأنت لي وسامباً وقصائد متوجهة وقاوم، تذكر
أن الشعر نفسه يختلف من تزار قباني، الشعر
نفسه والله العظيم، تذكر ذلك، تذكر وقاوم.

لأعضائك إمكانية الطيران العالى فى فضاء
حرتك، أظنك كنت يائساً بعض الشىء، كان
ثانى أو كسىد الكربون هو الأوفر بين غازات
شهيقك، كنت بعد ضياع العمود مثل المليونير
الفقير، انشغلت دائماً بالأدوات التى تهوى
المusicى الغائبة، واعتقدت أن الشعر رسم
بالكلمات فقط رسم بالكلمات، فبدأت تصرف فى
إنفاق الصور، وفي استهلاكها، أحياناً أسامي هل
كنت عاشقاً يبحث عن معنى للوجود، هل كنت
عاشقاً حقاً يبحث عن رؤية ورؤيا، أم كنت تهدف
فقط إلى المتعة، المتعة الحالصة، كأنك تريد أن
تتأصل بالتحولية الشعرية الموروثة، تحولية اللغة
والبيان، وتبدلها بتحولية الذكور، بل بتحولية
آخر الذكور على الأرض، والنرى لا بد أن يكون
له الحق فى ادعاء، أن القول المباشر الفعل هو النقاء،
عيته، وأن الصورة هو يد الله، لا تستغرب إذن
إذا نظر إليك بعضهم على أنك من سلالة آئمه
ملعوننة، جرائمها مثل حب الرمان، سلالة
كازانوفا، ولا تستغرب إذن إذا أدركنا أنك وأنت
تفعل ذلك كنت تغير شعرك ورماك ليمشى فى
الطريق نفسها طريق مريم المجدلية أيام صباها،
فأصبح بعد قليل أداة للفواية، أصبح فخاً
طفولياً، وأصبح مجرد فازة جميلة وفاتحة على
مائدة طعام، هكذا أردت أنت، فأصبح أحياناً
قديلاً أخضر قيمته فى توفير الزينة أكبر من
قيمتها فى تدبیر النور، وأحياناً منديلاً حريباً لا
ليسع العرق، ولكن ليوضع فى جيب الجاكت
العلوى، وعند الحاجة إلى مزيد من الفندة
يوضع فى كم الجاكت.

زار قباني
لم أعرف شاعراً قبلك كانت غالبية المفتونين به

دراسة

د

من حيث التحول والثبات في اللغة العربية وأدابها

(القسم الثالث والأخير)

د. محمود إسماعيل

د. الشعر

لشعراء السلطة أما بالنسبة لشاعر المارضة؛ فقد اهتموا بموضوعات مغابرة كالزهد والتصرف والتحرير على الشورة. كما ظهر شعر العوام الذي تبني همومهم وعبر عن روح التلنمر والسخط.

أما بالنسبة للشكل؛ فقد جرى إحياء الأنثولوجيا الجاهلي والتثبت به في صوره وأخيته، في مبالغاته وتسطيح معانيه، والاهتمام بالألغاز والإسراف في البديع باعتبارها أغودجا للمفاضلة بين شاعر وأخر.

وفي العصر الثاني، تبدل الحال، فظهرت أغراض جديدة للشعر لم تكن مسبوقة ولا مطروقة بينما تطورت الأغراض التقليدية قديماً، إذ تأثر شعر الوصف وازدان نتيجة الإزدهار

عبر الشعر بوضوح عن معطيات الواقع الاجتماعي بجوانيه السياسية والاقتصادية والاجتماعية والملهية الفكرية بوجه عام. لذلك اختلف في موضوعاته وفي أساليب اختلافاً جوهرياً ما بين عصر الإقطاعية الرجيفه وعصر الصحوة البروجازية الثانية؛ سواء في الماتي أو في المحتائن أو في موقفه من المعاشرة أو التجديد.

ففي العصر الأول؛ انتكس الشعر بما كان عليه في العصر السابق - عصر الصحوة البروجازية الأولى. ففي أغراضه غالب عليه الوصف والمديح والهجاء، واستجداء الحكام، فضلاً عن الصراع المنفي الذي احتم في هذا العصر. هنا بالنسبة

«الأدب كله بجمعه أنواعه صدى للحياة الاجتماعية. فلما أفرط الأمراء في الظلم والاستبداد ومصادر الأموال؛ كان من الطبيعي أن ينقسم الشعراء قسمين: قسم يلهم معهم وينتفع بما لديهم فيمدحهم ويقلب سيناتهم حسنان وهم الأكثرة كالمتنبي وأبي فراس والناشي، وقسم تعمه نفسه من الملق وطبعه من التقرب كأبي العلاء المعري، فيتخد خطة أخرى وهي النم والقدح. وكذلك انتقام الشعراء».

ويخلص أحد الدارسين (٢٠٢) الشقة خصائص هنا الاتجاه في الشعر بقوله: «من حيث النهج: يسير أصحاب هذا الاتجاه غالباً على الطريقة القديمة في البدء، بيكام الأطلال، أو الاقتراح بالفزل التمهيدي، ثم الانتقال إلى الفرض الأساسي الذي قد يسبق بوصف رحلة الشاعر، وقد يتبع بالفخر بشعره، ومن حيث اللفظ، يفضل أصحاب هذا الاتجاه الأسلوب القديم في الميل إلى فخامة اللفظ والعبارة، ومن حيث الرؤى الشعرية، يؤثر أصحاب هذا الاتجاه النحو القديم في حب الأوزان الطوال والقوافي ذات الزينة». ويمتهر شعر المتنبي خير دليل على هذه المصادف، إذ تمسك بطريقة العرب القلما، وأخذ بنذهب ابن المعتز، حتى قيل إنه شاعر الملوك والأمراء. (٢٠٣) ولا غرو، فقد حكم بعض النقاد على شعره بالخلو من «الشاعرية»، إذ هو أشبه بالحكم والأمثال المأثورة؛ وهو من حيث الموضوع، شديد الثقل على النفس. (٢٠٤)

وعلى غرار المتنبي نسج أبو فراس الحمداني (ت ٣٥٧هـ)، إذ أسرف في شعر الفخر، وبالغ في الخيال على حساب الحقيقة، ولا يزيد وصف العرب في شعره عما كان يقال في وصف قتال بين قبيلتين من البدو في الجاهلية. (٢٠٥) :

الاقتصادي والمعماري، وساد شعر يعكس تجارب الشاعر النفسية ويعبر عن خواجه الشعورية في باب الحب والفنزد. وخفت حدة المدح والهجاء، وظهر مردود النهضة العلمية والفكيرية في تهذيب المعانى وعمقها وثرا، معجم الشاعر بالفاظ المضاربة وأصطلاحات العلوم.

بالمثل تطورت الأساليب وتهذبت، فتركت الأختلاط وازدادت الصور وخفت المبالغات، وازداد الشعر السياسي عمقاً؛ إذ جرى توظيفه في أغراض دعائية وسياسية. وارتقي شعر العوام بارتقاء أحوالهم وتعاظم مرتلتهم الاجتماعية.

لتحاول بسط تلك الرؤية العامة وبرهنتها من خلال استقرارها، نأخذ من النتاج الشعري خلال العصرين؛ عصر الإقطاعية المرجففة، وعصر الصحوة البورجوازية الثانية.

ففي العصر الأول؛ عكس الشعر مأساده، من تشتت بالنصبية والمحافظة، وإحياء الأثرية القديم بأعتباره مثلاً أعلى يقياس عليه (١٩٩). يفهم ذلك من النصائح التي قدمها أبو تمام لليميني البحيري (ت ٢٨٤هـ)؛ حيث قال:

«... وجعلة الحال أن يعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين، فما استحسنته العلماء، فاقصد، وما تركوه فاجتنبه؛ ترشد إن شاء الله تعالى» (٢٠٠).

من الغريب أن تصدر تلك النصائح من أبي قاتم الذي اعتبر مجدداً في عصر الصحوة البورجوازية الأولى، لكنها ضغوط الرحلة الإقطاعية التي أرغمت الشاعر المجدد عن التناحر لنهرجه.

وقد لاحظ «كلود كاهن» طبيان المدح على شعراء هنا العصر، وحسبنا مثال المتنبي، الذي أصبح شعره مثلاً أعلى في سائر أرجاء العالم الإسلامي.

يفسر أحمد أمين تلك الظاهرة بقوله (٢٠١) :

الإسراف الخسي نتيجة التردى فى حياة الهر
وال مجرد، (٢٠٩) فإن شعر بعد المؤسأء المحبطين
- حتى من كانوا زهاداً متصوفين - قد عبر عن
عين الإسراف، كمهرب من الفقر واليأس
والفاقة... (٢١٠) هنا من جانب.

ومن آخر، أفضت هذه الظروف الصعبة إلى قديح
قرائح العوام، فأفزوا شعراً - مثل الأخفف
البكرى - عرروا باسم «شعراً، المكدين» تبنوا
قضايا وهشوم العوام، ونددوا بجند السلطان.

يقول الأخفف في هذا الصدد:

إذا ما أبوز الطريق
على الطريق والجند
خذار من أعادهم
من الأغرب والكرد
ويقول آخر :

الحمد لله ليس لي بخت
ولا ثياب يضمها تحت (٢١١)

من الظواهر الدالة على تسييس شعر المعارضة
في هذا العصر، ما نتف عليه في شعر الشريف
الرضي الذي امتدح المذهب الشيعي وروى أعلام
العلوين الذين اضطهدوا وجري أغتيال بعضهم.
وعلى الرغم من تقليديته في الجانب الفنى، إلا
أنه اتسم بالسمو الروحى ونأى عن الأنماط البدئية
والهجائية المقذعة
أما ما يحمد للشعر عموماً في هذا العصر،
 فهو البراعة في الوصف خصوصاً عند شعراً
الأستقراطية كابن المعترز. يقول في وصف
سحابة:

واسارية لا تقل البكا

جرى دمعها في خنود الشرى
سرت تقدح الصبح فى ليلها
ببرق ، كهندية تتضى
و هنا نلمع الاستعارات والبديع، وخصب الخيال

ولا تشرب، طالما كان الفخر «الترجسي»
والبحا، المتذعزع الذى ينظرى على ألفاظ بدئية من
أهم سمات الشعر فى هذا العصر (٢٠٦).
على التقىض من الفخر والمدىع والهجاء، عبر
أبو العلاء المرى عن الزهد والبسخ والتبرم
والتنديد بسياسات العصر وشعرائه. لكن شعره
فنياً - لم يستطع الانعتاق من «التكتنิก»
السائل، لذلك اعتبره بعض النقاد تقليدياً لم يأت
بعديد، وأن شعره مال إلى التكلف، وعدم القدرة
على التركيب. (٢٠٧).

أما عن رواج شعر الزهد والتشاؤم فى هذا
العصر، فكان نتيجة منطقية لإجهاض الثورات
الاجتماعية التي استهدفت التغيير، وقمعها
بعنف من قبل «الأوليجاركية» العسكرية
المسلطة، فضلاً عن تفاقم المشكلات الاقتصادية
وتقوش المجاعات والأوبئة التي حصدت الطبقات
الفقيرة حصدًا.

ولا غرو، فقد تغزل أحد الشعراء في ليمونة!!
وقنى آخر لو أن بطن أمه ما مخضته. يقول بكر
بن حماد في هذا الصدد:

فليتخلق إذ خلقوا أجابوا
وليتكم لم تكن يا يكر شيئاً

بل إن الفقر والمسفحة، أقضى إلى تطرف بعض
الزهاد إلى حد الميل إلى الزندقة. قال أحد
الشعراء في هذا المعنى:

تلوم على تركى الصلاة حلبلق
نقتل اغري عن ناظرى أنت طالق

أصلى ولا فتر من الأرض يحتوى
عليه يبني ؟ إننى لثافق

بل إن على الله وسع لم أزل
أصلى له ما لا ح فى الجلو بارق (٢٠٨)
وإذا كان شعر بعض الشعراء من الطبقة
الأستقراطية - مثل ابن المعترز - قد عبر عن

شعره الوصف والزهد والوعظ، (٢١٧) عاكساً
تردى الأحوال في بلاد المغرب من جرا، الصراع
الإثنى والمنهي، فقد عبر يكير عن هضم
المحسوقين وندى بـ«شعر الأمراء والشعراء»، من
أمثال الحسن بن كثون - أمير فاس. (٢١٨).

كما غلب «التقليد» في الأندرس وزاد فيه
شعراًها من حيث «نفر العانى والتقييد بالقول والـ
اللغوية». محاكاة للمتنبي. والشكليات الجامدة،
لم يدخل فيه تغيير اللهم إلا الزخارف الشعرية
التي تأثر الشعراء فيها بـ«زخارف
الأرابيسك». (٢١٩) كما طرق الشعراً
الموضوعات ذاتها، كالوصف والزهد والنسيب
وال مدح واللعن والهجاء. وتغرس براعتهم في
الغزل الحسني بالإسراف في البذخ والمنع. ولا غرو،
فقد تفتنا في الحب الشاذ والغزل بالذكر حتى
في ثاباً أكثر مجالات الشعر وقاراً. (٢٢٠) ولم
يظهرها اهتماماً بالشعر السياسي إلا لاما، ولم
يوفقاً في شعر الحكم والتهذيب، كما تحول
الشاعر الديني والنصيري إلى وعظ
متبدلة. (٢٢١)

وتعزى براعتهم في الوصف إلى ثرا، وتنوع
الطبيعة الأندرالية تضارساً وأناساً. بل كثيراً ما
توى الغزل الماجن في شعر الوصف. يقول شاعرهم
عبد الله بن يعيي في وصف الوردة:
تحلت من الوردة الأنثى حدائق
وبات حبيب الأنثى والمعهد رائق

على الوردة من إلف التصاين تعيبة
وإن حرمت إلف التصاين علاقه (٢٢٢)
كما منج الشعراً، بين الزهد والمجنون حتى في
القصيدة الواحدة، يتجلّى ذلك في ديوان ابن
عبدريه «الممحصات»، بحيث أتبع فيه كل قطعة
غزلية بأخرى في الحكمة والزهد. (٢٢٣)
أما عن شعر العوام في الأندرس، فقد تثلّل في

أكثر من جدة المعنى (٢١٢).
ويعد الصنيري (ت ٣٣٤هـ). وكشاج من أهم
شعراء الوصف في هذا العصر. يقول الأخير في
وصف بستان حلب:
قد أحدق الورد بالشقق
خلال بستانك الأنثى
كأن حوله وجوه

متشدّرات إلى حريق (٢١٣)
وعلى منوالهما نسج شعراً آخر من أمثال
محمد بن عبد السلام السلامي (ت
٣٩٤هـ). (٢١٤)
ونعتقد أن البراعة في وصف مظاهر الطبيعة،
لم يخل من معزى سوسiego - سياسي. لقد كان
نوعاً من الهرب من المجتمع بضواسته ومنفاصاته
إلى الطبيعة الصامتة ومحاورتها.
بديهي أن تسود هذه الأنماط المتضاربة من
الشعر سائر أرجاء العالم الإسلامي، حاملة نفس
الخصائص والسمات.

ففي بلاد ما وراء النهر، جرى الشعراء على
أساليب أهل العراق من حيث الشطط في الخيال
والإغراق في المبالغة والإمعان في التشبيه. وبعد
الشاعر محمد بن موسى الحداد البلخي في ذلك
خير مثال. (٢١٥)

وفي الشام، حسبنا ما قدمتنا من حديث عن
المتنبي وأبي فراس والمغربي.
وفي مصر، اتسم الشعر بالهزال في ظل نظم
أعمجمية تركية. الطولونيين والاخشيدين.
أغدقوا وحسب على المترافقين والمتسلقين من
شعراء المدح، كالحسين بن عبد السلام الذي
استخرج أحمد بن طولون بقصائد تنظرى على
مبالغات مفقرة. (٢١٦)

ولى بلاد المغرب، انتقل الأنفرذ العراقي بفضل
الشاعر يكير بن حماد الزناتي الذي غالب على

الصغرى التي قرطها النقاد المعاصرون والمجددون أيضاً من أمثال الشاعر إبراهيم سعيد «يتيمة الدهر» (٢٢٩٠)، ومن أشهر الشعراء في هذا الصدد ابن لتكوك والعكيري (٢٣٠).

من مظاهر التجديد أيضاً، تعبير الشعراء عن تجربتهم النفسية وطرح ما تجرب به مشاعرهم من هموم وهاجس عبروا عنها في صدق وبراعة. يقول أحد مؤرخي الحضارة: «مال الشعراء إلى أن يعيشوا في النفوس ما يرثوها إلى آفاق الحياة الفرعية، أكثر من ميلهم إلى أخذ لباب الناس بعبارات وأخيلة جاسحة. كما تيقظ الناس إلى الطرائق المستحدثة، وعاد الأدب إلى كشف ما يحيط بالإنسان في حاضره من حياة مشتبه التواخي».

وهذا يعني أن التجارب الفنية للشعراء، المبدعين كانت تداعب هموم الناس وطموحاتهم، بما يعني صحة مقوله «فن للحياة». لم تكن المعانى الجديدة التي أخذت تغزو الشعر إلا نتيجة معطيات سوسيو-ثقافية عامة، انصرف الشعراء إلى تأملها وتقديرها بمنظور فنى وإلى الإبانة عنها بوضوح وتلقائية.

لم يعد شعر الوصف مقصراً على الطبيعة، كما كان الحال في العصر السابق، بل جاوزها إلى وصف ما استجد في الواقع الاجتماعي من إصلاحات وأخلاقيات تنهى بها الشعراء، بدلاً من دعاغة المؤوس بالمجاهدة بالمعاصي والاستخفاف بالمواضيع والقيم، (٢٣٢) كما هو حال شعر الوصف خلال عصر الإقطاعية. كما عكس شعر الوصف ما استجد من ألفاظ ومصطلحات نتيجة النهضة العلمية والفكرية، دخلت معاجم الشعراء وعبروا عنها بصورة فنية.

(٢٣٤) بل إن الازدهار الاقتصادي غزى هذه المعاجم بما حدث من تطور في المأكل والمشرب واللباس (٢٣٥)،

الأزيجال والموشحات. وتعلم أن الأزيجال كتبت بالعامية، بينما ديجت الموشحات بالفصحي. وبعد الشاعر العامي مقدم بن معانى القبرى (ت ٢٩٩ هـ) أول من أبدع الموشحات، كما كان سعيد بن عبد الله (ت ٣٤١ هـ) رائد الأزيجال.

ويرى كلويد كاهن أن الشعر الشعبي الأندلسى تأثر في أوزانه بالشعر الرومي، كما أثر بدوره في شعر الشعراء الجوالين في جنوب فرنسا.

(٢٢٥) وأيا ما كان الأمر، فالثابت أن هذا الشعر الشعبي الذي اعتبره النقاد التقليديون فنا سقرياً لا يستحق التمجيل، (٢٢٦) قدر له الراج والانتشار بين العام وغير العام. وفي ذلك يقول ابن خلدون (٢٢٧) : «استظرفه الناس وجملة الخاصة والكافحة».

صفرة القول، عبر الشعر في هذا العصر عن معطيات الإقطاعية، في أغراضه وأساليبه، في موضوعه وفي معانيه وفي أشكاله. وحق لأحد الدارسين القول بأنه عمرما : «لم يخرج عن نطاق الاتصال أو التقليد، وأن العبرى في هذا المجال يهتم باتباع الطرق المألوفة بدلاً من البحث عن موضوعات جديدة تظهر عبقرية الشاعر».

(٢٢٨) في عصر الصحوة البورجوازية الثانية، شهد الشعر تطوراً ملحوظاً في أغراضه ومعانيه وأساليبه وتقنياته، كما جرى إبداع أغاط وأشكال جديدة، تتم عن التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والازدهار الفكري.

احتضنت النظم المتبصرة تلك النهضة في الشعر، كسائر الآداب والعلوم والفنون الأخرى. ففي ظل البوهيمق، جدد الشعراء في المعانى والصور في مجال الأغراض التقليدية المعروفة. إذ تطور شعر الوصف، وجرى اكتشاف نوع جديد في بنية القصيدة، تمثل في ظهور المقطوعات

بين شاعر سنى وأخر شيعى، بقدر ما عولوا على فتح أبوابهم للشاعر المجيد. (٢٤١) كما هاجر شعراً من مصر إلى بغداد مثل جعفر بن أبي زيد. ولا لم يطب له المقام عاد إلى مصر منها بفضلها. يقول:

وما قصدنا ببغداد شوقا لأهلها
ولا خفيت ملقط أبصارنا عنها
ولا أنا اخترتنا على مصر بلدة

سواما ، ولكنني المقادير ساقتنا (٢٤٢)
قصة هجرة الشاعر ابن هانئ من الأندلس إلى المغرب في ظل الفاطميين معروفة، لا تحتاج إلى بيان.

قصارى القول . إن نسمة الشعر السياسى والملتئفى الحادة قد خفت وتقلصت نتيجة ما أثارته لبيرالية الصورة من تسامح .

أما شعر العوام، فقد جرى الاعتراف به فى عصر الصحوة، وقرطة الأدباء، والنقاد من أمثال ابن سناه الملك، بعد أن كان مذوموا ملعونا فى العصر السابق. (٢٤٣) كما تطورت أغراضه ومراميه، فمال إلى الفكاهة والظرف والسخرية، وحمل معجم الكثير من ألفاظ العوام. يظهر ذلك فى قول الشاعر ابن الحجاج:

ترانى ساكنا حانت عطر

فإن أنشدت ثار لك الكثيف (٢٤٤)
بديهى أن يسود شعر «الصحونة» سائر ديار الإسلام.

ففى مصر الناطقية، اهتم الفاطميين العرب بالشعر والشعراء، وأحسن الوزير المستiber يعقوب بن كلثون، «خطة» للاحتفال بهم. (٢٤٥) للملك أصبحت القاهرة كمبية للشعراء يغدون إليها من المشرق والمغرب. كما أحببت مصر . فى ظل الفاطميين . أكثر من مائة شاعر، بعد أن كانت عاقرا زمن الطولونيين والإخشيديين. من أشهر

بحيث يمكن الجزم . عن يقين . بأن شعر الوصف «عكن الواقع بسائر أحواله على الرغم من أخلاق الشعراء فى أمرجهم». (٢٣٦)
أما شعر المدح، فقد تقلص زمن البرويهين . وأذ مدحهم بعض الشعراء، فعن جدارة واستحقاق، ولم لا وقد اختضن سلاطينهم وزراؤهم العلماء والأدباء والشعراء . من هؤلاء، الشاعر ابن نباتة السعدي العراقي (٤٥٠هـ)، الذى لم يتوجه إلى البلاط البرويهى سائلا مرتقا، بل استدعاه السلطان وأغدق عليه إل姣اته. إذ لم يزج المدح بغير ضابط، بل كان مدحه فى موضوعه، ولم يشكل فى شعره إلا قصائد معدودات، بين أكملas من الدرر ساقتها فى أغراض شتى، كالجهاد ضد بيزنطة، فضلا عن قصائد وجданية رائعة تكشف عن مكتون صدره ومخبره . وجدانه. (٢٣٧)

وفى مجال الزهد والتصرف الحقيقى . لا المشوهة . - برع ابن لتك المجد. (٢٣٨) ولم يعد شعر الزهد . فى عصر الرخاء العام . يفرق فى الأساس والقطن والهرب، بل محول إلى نوع من التصرف الفلسفى الإشراقي الذى يزيد وجдан الشعراً شاعرية ورهافة . كما لم يعد موجها لاستجاشة العوام ضد السلطان وعسكره، بقدر ما غاص فى أعماق النفس وأغوار الكون يسبح بحمد الخالق الأعظم. (٢٣٩)

من المظاهر الدالة أيضا على تطور الشعر فى عصر الصحوة، تحرر الشعراء من التزعيات الطائفية والتوازع الإقليمية والسعائمه المنصرية، وأصبح الشعراء . شأنهم شأن العلماء والتجار . يجرون العالى الإسلامى من مشرقه إلى مغاربه يحملون رسالة الشعر الإنسانية . فها هو الشاعر أبو نصر المالكى يرحل من بغداد إلى القاهرة ويشيد بما تأثر الفاطميين . (٢٤٠) ولم يفرق هؤلاء

الحاكمة مكمروان بن عبد الرحمن الناصر (ت ٤٠٤هـ) وغيره، (٢٥١).

أما الطيار المحدث المجدد، فقد ساد ساحة الشعر عن جدارة، «لبيت شاعر دواعي نعوه وأزدهاره»، (٢٥٢)، المثلثة في الصحوة البورجوازية الشانية. لذلك عبر شعراء البورجوازية عن واقع «الحياة الاجتماعية في جانبيها الاهلي والمجاد»، (٢٥٣).

فقد حل الشعر العلري محل الفرز الفاحش، وأصبح الفرز مشيناً بالعاطفة وعمق الشعور ونبيل الإحساس وسمو الروح، من مثل قول ابن فرج:

وطائنة الوصال علوت عنها

وما الشيطان فيها بالطاع

ويبلغ الشعر العلري العفيف ذروته عند الشاعر ابن زيدون الذي شبه البعض شعره بغير مسلمة بن الوليد والعباس الأحنف، (٢٥٤).

من مظاهر تأثيرات النهضة الفكرية العامة أيضاً، ظهور مصطلحات العلوم في لغة الشعراء، كما أوضحتنا سلفاً.

أما الشعر السياسي، فلم يعد موجهاً ضد السلطان القائم، بل قدراً ما عكس الصراع الخفي بين القوى الثلاث الكبارى في ذلك العصر، وهي العلاقة العباسية والخلافة الفاطمية والخلافة الأموية في الأندلس. فالشاعر الأندلسي ابن هانئ هجر بلاده ورحل إلى الدولة الفاطمية في المغرب وتند بخصوصها من العباسين. يقول بقصد تشيعه:

لى صارم هو شيعى كحامله
يكاد يسبق كراتى إلى البطل (٢٥٥)

ويقول متندًا بيني العباس:

تقول بنو العباس هل فتحت مصر؟

فقل لبني العباس قد قضى الأمر

هؤلاء الشعراء، «ابن الرفغمق» الذي مال شعره إلى الغبطة والفرح والحبور، خصوصاً فيما أبدع من شعر وجذاني عبر عن خليجات نفسه، (٢٤٦). منهم أيضاً «أبو المحسن بن الزيد» الذي كرس معظم أشعاره في خدمة الدعوة الفاطمية، (٢٤٧). هنا فضلاً عن الشعراء الواقفين من بغداد والمغرب والأندلس وغيرها.

وفي بلاد المغرب، برع الكثيرون من الشعراء، المقاربة إبان الوجود الفاطمي في المغرب، كذا زمن بنى زيري الصنهاجيين، من أشهرهم ثيم بن المعز بن ياديس والحسن بن رشيق، (٢٤٨). وبرع الشاعر المقاربة في الوصف، منهم «ابن عامر الفرازى» الذي وصف روضة من الرياض فقال فيها:

ورووضة تكسو أديم الأرض
وشيء بديعاً من بنات يَنْ

منها على الأرواح قاضى بقضى

بياض بعض وأحمرار بعض (٢٤٩).
أما عن الشعر في الأندلس، فقد غفا الاتجاه التقليدي، واستيقظ المجددون. يقول الزبيدي: (٢٥٠) «إن الشاعر الرياحي نظم قصيدة رثاء على مذهب العرب، وخرج فيها عن مذاهب المحدثين، فلم يرضها العامة».

يشى هذا النص المختصر بدلاليات غاية في التعبير عن مجريات الشعر في الأندلس في عصر الصحوة، بحسب توضيح في جلالة أن الاتجاه التقليدي فقد قاعدته وصلاحيته التي كانت له في العصر السابق. كذا بروز دور العamaة كمتنوين للشعر وناقدين له في الوقت ذاته.

لم يختف الاتجاه التقليدي تماماً بطبيعة الحال إنما ظل موجوداً وجوداً شاحباً، خصوصاً عند شعراء الأرستقراطية من أمثال الرياحي هنا، فضلاً عن بعض الشعراء، من الأسرة الأموية

أما عن وصف الطبيعة، فقد بلغ المنتهى عند «ابن شهيد» (ت ٢٨٢هـ)، إذ زاوج بينها وبين نراوز النفس البشرية في شعره بطريقة جد مبتكرة، وبأسلوب حواري، في لففة سهلة، وبساطة في التركيب، وتتناغم في الموسيقى. تأمل قوله:

سهر الحب براضها

فأسألها والنور نائم

حتى غدت زهراتها

كالغيد باللجاج القوائم (٢٦٢)

وفي عصر ملوك الطوائف، ازدهر الشعر بعامة، خصوصاً أن معظم هؤلاء الأمراء كانوا يشعرون مطربعين (٢٦٣). وبعلل بعض الدارسين هذا الازدهار بالتحرر من القيود الدينية والإقبال على الحياة بطريقة «أبي قبورية» (٢٦٤). ومن أشهر شعراً، هنا العصر أمراء، بنى عباد وبنى الأقطان وبين صادق. ويجتمع شعر المعتمد بن عباد بين العشق الماجن والأسى، والفروسية (٢٦٥).

كما تألق شعر العوام خصوصاً على يد «ابن قزمان» الذي دبّج ديواناً باللهجة الشعبية. وينتشر شعره بالأسى والجلد والثابرة (٢٦٦) في عصر مار بالفتنة والصراعات بين ملوك الطوائف وبين سقوطهم في الأفق وشيكاً.

هكلاً عبر الشعر في كبوته ونهضته عن معطيات عصر شهد ردة إقطاعية تلتتها صحوة بورجوانية.

* * *

هـ - النقد الأدبي

كما كان الإبداع النثري والشعرى متاثرين بمعطيات السوسيولوجيا، كذلك كان النقد الأدبي.

وقد جاوز الإسكندرية جوهر

طالعه البشري ويقدمه النصر

ويقول شاعر آخر معلقاً على ضعف الخلافة الأمريكية بالأندلس:

أبني أمينة أين أقسام الديجى

فيكم وأين نجومها والكتاكي (٢٥٦) من مظاهر التجديد في الشعر الأندلسي - في عصر الصحوة - الاهتمام بالمعنى، وشيعرو روح السخرية، واتضاح حرارة العاطفة، وخلع حياة الإنسان على الطبيعة، والميل الأسلوب الشخصي، ووضوح اللغة، وعدم الاحتفال بالصنعة. غير عن ذلك الشاعر «الرمادي» في جلا، ومن شعره بالغ الدلالة على صدق ما ذهب، قوله:

ولو أنتي أهملت عيني جلالة

وخفا على خذيك من لحظاتي

ولو أنتي أهملت عيني بأمر ترى

ستاك حالت دونها عبراتي (٢٥٧)

من معطيات عصر الصحوة أيضاً اهتمام الشعراء بالعوام واستخدام لغتهم في أشعارهم حتى لو كانت غير عربية، كلفة «الروماني». يظهر ذلك بوضوح في شعر ابن دراج القسطلاني (٤٤٢هـ) الذي يمتاز شعره - بوجه عام - بتجاوز الحس الخارجي والتغلغل في أعماق النفس، فضلاً عن عمق المعانى نتيجة ثقافته الواسعة. (٢٥٩)

ووصلت هذه الظاهرة - التعمق في مكونات النفس وعمق المعانى - ذروتها عند ابن حزم (٥٤٥هـ) - الذي نعتناه سلفاً بقديس عصره - فقد عكس شعره عمق وعرض ثقافته الفقهية واللغوية والثرثرة. ولا غرو، فقد زخر بالعواطف الجياشة والوحشانية الشفيفية (٢٦٠) والتحليل الدقيق للعبايات ومكونات النفس الإنسانية (٢٦١).

إلى التاريخية. ومن أين لصاحب الإمام بتاريخ عربى إسلامى - زاخر بالمشكلات. ينفي على أكثر من خمسة عشر قرنًا وأى تاريخ يتحدث عن «علم نقد أدبى» عربى فى عصر التدوين؟ لم يكن هذا الحكم الذى فلسفه صاحبه فى أربع مجلدات تدور حول سبيطه «عقل بياني وعرضانى» على كل النتاج الفكرى والإبداع الأدبى العربى - وهو من المستحيل إحصاؤه - إلا «سطوا» على آراء استشرافية قندها من قبل مستشرقون متضفون. أسلك الجابرى بثلابيب هذا الحكم «الميت» محاولاً إحياءه وتبيره بمناهج غريبة عصرية - على الرغم من إصراره على عدم التأثر بدراسات السابقين والماصرين. عايزه أصلًا عن إطلاق الأحكام بحكم طبيعتها التحليلية التفكيرية، وليس الاستقرائية التركيبية. (٢٧١)

لذلك لم تبالغ حين حكمنا على أطروحات الجابرى بأنها معرض «استشراق عربى جديد». لنترك الجدل حول تلك الإشكالية وغضى فى رصد نشأة وتطور النقد الأدبى فى ضوء المعطيات السوسيو-ثقافية لعصر الإزدهار. سبق وعلجنا - فى الجزء الأول من المشروع تلك النشأة إبان عصر الصحوة البورجوازية الأولى. وسنحاول الآن إنقاذه بعض الأضواء التى توضح النقد الأدبى خلال عصر الإقطاعية المرجعية، وعصر الصحوة البورجوازية الثانية.

يرى بعض الدارسين أن الجنرر الأولى تندى إلى عصر تأسيس العلوم، وذلك من خلال الاهتمام ببيان إعجاز القرآن (٢٧٢) ونرى أنه لوضع ذلك فقد كان هنا الاهتمام واختلالات الروى فى بيان هذا الإعجاز لم يخل من مؤثرات سوسيو-ثقافية، وربما سياسية؛ كما سنعرض فى حينه. وإن كان من الثابت أن الإرهادات الأولى فى

ففى قرن الإقطاعية المرجعية، تخلف النقد عما كان خلال قرن الصحوة البورجوازية الأولى التي أحببت نقاداً كباراً من أمثال ابن قتيبة، الذي رأيناها يقف موقفاً وسطاً بين القديم والمحدث. لقد كرس نقاد قرن الإقطاعية القديم كمعيار نقدي، فأصبح الأنوروج الماجاهلى مثلاً أعلى تقاس عليه جودة المبدع من عدمها.

أما فى قرن الصحوة البورجوازية الثانية، فقد ترسخ النقد الأدبى كعلم يؤلف فيه بعد أن كان ممحض آراء ثاوية فى كتب الأدب. وأصبح المحدث والمبتكر أغورذجاً ومثلاً أعلى.

ولعل هذا يصحح آراء بعض الدارسين المتحاملين على الثقافة العربية، حين زعموا أن التراث النقدى العربى كان مختلفاً لا لشيء إلا «لأن العرب أقل الأمم نقداً وتحيضاً». (٢٦٧)

وإذا كان هذا الحكم الجائز قد أوردته صاحبه بشكل عابر، فالخطأ والأخطاء هو تصدى مفكر عربى مرموق لتنظيره فى عدة مؤلفات، استناداً إلى مناهج عصرية. أعني مقوله محمد عابد الجابرى (٢٦٨) بأن «النوروج الماجاهلى الأغرباء كان سلطة مرجعية قهرية فى ميدان المغانى وفي ميدان القوالب»، سواء فى الشعر أو اللغة أو التسوي أو البلاغة. قد يصدق هذا الحكم على العصور التى سادتها الإقطاعية، لكن صاحبه أطلقه على «النتاج الشعرى والذوق الأدبى على مر العصور». (٢٦٩) بل إنه يعممه على الفكر العربى كله وفى سائر العصور. يقول: «القانون الذى حكم ويعكم تطور الأدب العربى، بل الفكر العربى كله منذ عصر التدين إلى اليوم... هو عالم الأغرباء الحسى الالحادي، الذى لا تجد فيه عمقاً فى تفكير ولا إيماناً وفلسفة فى تعبير». (٢٧٠)

هذا الحكم الجائز والتسرع هو الذى يفتقر حقاً

مكتوبة (٢٨٠).

ويلاحظ أن النقد الاعتزالي كان موجهاً لتكوين خطباء للمعذب (٢٨١) بهدف إعدادهم للحوار والجدل مع خصومهم من المذاهب الأخرى. لقد وجه إذن "الغاية بيداغوجية" بيانياً تضع السامع وأحواله النفسية موضوع الاعتبار الكامل (٢٨٢).

ومع ذلك، لم تكن تلك الغاية مند النقد المعتزلي مرتبطة أساساً بخدمة النص القرآني، ولا تعطى مسograً لبعض الدارسين للحكم بعدم وجود بلاغة تنطلق من دراسة البلاغة في حد ذاتها (٢٨٣). فمعلوم أن المعتزلي رغم تناولهم قضايا لا هوبيته إلا أنها في التحليل الأخير، تعبر عن مضامين سوسيو- سياسية، كما ثبتنا في دراسة سابقة (٢٨٤).

وتلك حقيقة اعترف بها هؤلاء الدارسون أنفسهم (٢٨٥) وأياماً كان الأمر بالنسبة للغایات والأهداف، فالثابت أن النقد الاعتزالي أسمه أكثر من غيره في إبراز خصوصية البيان العربي - لا القرآن فحسب - وتحليل أساليبه وهضم مستنداته (٢٨٦).

ويعد ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) المخضرم - الذي عاش أواخر الصحوة البرجوازية الأولى، وأوائل قرن الإقطاعية المرتجعة - أول من عمق موضوع النقد الأدبي: ففي كتابه "الشعر والشعراء" طرح معياراً لا يأس به في تقويم الشعر هو التعويل على الجودة في حد ذاتها دون نظر إلى كون العمل الأدبي تقليدياً أو محدثاً. يقول:

"... ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين

مجال النقد الأدبي ارتبطت بشخص عبد الحميد الكاتب (ت ٣٢٢هـ) الذي صنف رسالة في البلاغة اعتبرها القلقشنى (٢٧٣) قبل أصل النقد الفنى للنشر، وعلى غراره نهج البلاغيون الدارسون لبيان القرآن. وإن تحفظ البعض قلم يجدوا في تلك الرسالة أدنى تنصيب من جوانب النقد الفنى والأسلوبى (٢٧٤).

أ声称 المعتزلة يدور هام في تأسيس النقد الأدبي. إذ صفت بشرن المعتمد (ت ٢١٩هـ) صحيفية - تجد فقرات منها عند الجاحظ وابن رشيق - تشي بأراء نقدية حول العلاقة بين اللقطة والمعنى، وعلقهما بالموضوع والتلقي (٢٧٥). لذلك كانت هذه الصحيفة بالغة الأهمية في تاريخ الحركة النقدية: «فهي النواة التي بنى على مباحثها الكثير من مباحث النقد فيما بعد» (٢٧٦).

كان الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) المعتزلى أيضاً أبرز من تأثر بهذه الصحيفة؛ حيث تقدم بالنقد الأدبي خطوة أخرى حين حدد الأجناس الأدبية وفصل بين موضوعاتها وبين أسرار جمالها، وحدد رسالتها في "الامتناع والإقتاع"، فضلاً عن آراء سديدة في الفصاحة والبيان والبلاغة (٢٧٧).

هذه الآراء أودعها الجاحظ كتابه "البيان والتبيين"، وهي تعد في نظر بعض الدارسين "موضوع اهتمام النقاد قديماً وحديثاً" (٢٧٨) ومعلوم أن اهتمام الجاحظ في نقده باللغط (٢٧٩) كان ضعيفاً يشير إلى المعنى: "لأنه إذا لم يكن نص لم يكن بيان، فاللغط دون معنى تبقى مهملاً لا توصف بالفصاحة ولا بالبيان، تماماً مثلما أن المعانى بدون لفاظ تبقى منها تبقى محجوبة"

وتفسر إيجابيات نقده في ميله إلى تقدير قيمة العقل - ولا غرو فهو شيعي - وفض إلى تجنب التقليد، وتصحه بمعاهدة السهولة والوضوح في الأسلوب وعدم الإتيان بغير أباق الألفاظ. (٢٩٠).

من تأثيرات الإقطاعية أيضاً، إنصباب النقد الأدبي على كتابة الرسائل الديوانية، وهو ما أهتم أبو البسر إبراهيم بن محمد بن المديري (ت. ٢٧٥ هـ) وزير الخليفة المعتمد - إذ ألف "الرسالة العذراء" لهذا السبب. وقد جمع فيها آراءه في النقد التوجيهي لسوء في الأسلوب أو المعنى (٢٩١). وليس أول على تصعيته من حماس لإجاده اللفظ على حساب المعنى (٢٩٢).

أما أبو العباس المبرد (ت ٢٨٥ هـ) الذي عرفناه تحوياناً تقليدياً عاصراً النحو المشهور ثلثاً وكان من محاروريه، فقد ألف رسالة في النقد الأدبي عبارة عن إيجابيات لاستلة قدمت إليه حول الشعر والنثر، يقول أحد الدارسين (٢٩٣) أنه اختى فيها حذوا ابن قتيبة، وإن أفضت به تقليديته إلى الإنقاذه من قدر المحدث لحساب القديم.

وإذا كان قدامه بن جعفر (ت ٢٣٧ هـ) أول من أفرد للنقد الأدبي مؤلفاً مستقلاً في كتابه "نقد الشعر" . وبالبيان في نقد النثر. فقد حكم عليه بعض الباحثين بأنه "رديء الأسلوب" (٢٩٤) ونعتقد أنه محق في حكمه، إذ يرغم ما جمع في كتابه "البيان" من كل ما يتعلق بالكتابة الديوانية في أنواعها وصورها ومراتبها وصيفتها

الجلالة لتقديمه، ولا إلى المتأخر بعین الاحتقار لتأخره .. بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين وأعطيت ملاحظة، ووفرت عليه حقه .. فلاني رأيت من علمائنا من يستجد الشعر السخيف لتقدم قائلة، ويرذل الشعر الرميين، ولا عيب له إلا أنه قيل في زمانه. وبغض النظر عن "عدل" هذا الميزان المuel على الجودة ، نرى أن منظور ابن قتيبة الوسطى هذا ينسجم انسجاماً مذهلاً مع معطيات عصرهن متناقضين عاش إبانهما. نرى أيضاً أن عدم رفضه للمحدث إبيان بوأكير عصر الإقطاعية، يعني استمرارية تأثير المعطيات السوسية - فكرية التي أفرزها عصر الصنحوة الأولى السابق . كما أن تعويله على معيار "الجودة" ينسجم مع ما عرف عنه من علم في اللغة وال نحو والشرع ، فضلاً عن استقلاله الفكري وجرأاته في قول ما يرى أنه الحق (٢٨٧).

ولا غرو ، فهو أول من تجرأ على النقد الشعري ، فالف فيه ، كما نقد النثر الأدبي في أيامه وأصلح ما كان يقع فيه الكتاب من الخطأ أو الوهم في معانى الألفاظ أو الاشتقات أو التراكيب (٢٨٨).

أما من تأثيرات عصر الإقطاعية في نقده ، فتبعد بوضوح في توجيهه للفرض تعليمي إنصب على نقد طبقة الكتاب الوصوليين الجهلة الذين تقلدوا المناصب دون علم أو ثقافة ، كما في تحذيراته من الفلسفة والعلوم الأجنبية التي تبعد من يستفرق فيها عن لغة القرآن (٢٨٩).

بنقاد مخضرين عاصروا أو أخر عصر المصخوة البرجوازية الأولى وأوائل سنتي عصر الإقطاعية، أو عاصروا أواخر عصر الإقطاعية وأواوائل عصر الثورة البرجوازية الثانية. لكن تبقى الغلبة بوجه عام خلال قرن الإقطاعية للاتجاه التقليدي الإتياعي". (٢٩٨).

بديهي أن يفضي الاشتباك بين الاتجاهين إبان قرن المصحوة البرجوازية الثانية. إذ استهل هذا القرن بإثارة مسألة القديمة والمحدث في النقد الأدبي على يد الصولى (ت ٣٢٥ هـ) لعدم حسم القول لصالح المحدث، وبرهن على أن خصوص هذا الاتجاه "كانوا مدعين مقلدين لا دليل لهم ولا حجة". (٢٩٩). وعنده أن الأوائل ليس لهم إلا فضل السبق. أما المحدثون، فقد صنفوا مصنفين، صنف يتبع المتقدمين ويقلدون، ويحمد لهم المعانى المبتكرة التي يتبعونها عند المتقدمين، وصنف ابتكر معانى جديدة لم يعرفها القدماء ويرجع هذا الاختلاف إلى الوسط الاجتماعى الذى عاش فيه هؤلاء وأولئك. وينحاز الصولى للمبدعين المبتكرتين الذين عاشوا فى مجتمع مدنى استخدمو معجمه وتحاشوا الألفاظ البدوية القديمة.

كما التمس العذر لغيرهم من الصنف الأول لا لشئ إلا أنهم عبروا عن واقع مجتمعاتهم. لقد استنتج الصولى بذلك معيارا عادلا لتقييم الإبداع الأدبي. هو صدق التعبير والالتزام بمعطيات العصر. (٣٠٠).

من معطيات مصر المنحوة

ومعانيها ، فإنه كتاب تعليمي في النهاية ، دون تقديم جديد من آراء نقدية ذات بال ، اللهم إلا ما تناشر في الكتاب من بعض العبارات النقدية وردت لاما في ثانيا توجيهاته ونصائحه للكتاب (٢٩٥).

أما ابن دستورية (ت ٤٤٧ هـ) فقد تطور بالفقد الأدبى خطوة ، حين خرج على منهج ابن قتيبة - رغم كونه من تلامذته - واختط منهجا خاصا به وإن كان غامضا.

هذا فضلا عن تكريس نقهء لا لشريحة الكتاب وحدهم ، بل للخاصة والعامة على السواء ، وأخيراً في اهتمامه ببحث الدقائق وأكثرها إشكالاً ومحاولة وضع ضوابط تحكمها (٢٩٦). ولعل تلك الخطوة المتطورة تعزى إلى كونه عاش في زمن بدأت تظهر فيه إرهاصات معطيان عمر المصحوة البرجوازية الثانية.

ويعزى بعض الدارسين ذلك إلى مؤثرات أجنبية عملت عملها في نتاج النقاد من المعتزلة ، وإن خالف البعض ذلك ف قال بأن هذا التطور كان داخليا من خلال التراكم في ميدان النقد الأدبي نفسه (٢٩٧) وأياما كان الأمر فنحن لا نرى ثمة تناقض بين الرأيين، إذ عبرا في النهاية عن معطيات سوسيو - ثقافية واحدة.

تلك صورة عامة عن صيرورة وسيرورة النقد الأدبي في مصر الإقطاعية المرتجعة ، حصادها هو غلبة التقليد والنصبية على حساب التجديد والابتكار ، وما حدث من تجديد وابتكار كان وجوه شاحبا ومرتبطا

نقدية ، كتعريف البلاغة بأنها "ايصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من الللنط" (٢٠٥) بل توصل إلى حقائق مهمة تبدو كما لو كانت لنقاد محدثين"

كتقوله بأن "سر الجمال يكمن في الفموض الذي يطلق للنفس العنان، فتذهب في الحدس كل مذهب" ، وترتاد آفاق المعانى التي يحكمها التعبير (٢٠٦) . وهو يرى في السجع عيب "أنه تكلف من غير الوجه الذى توجبه الحكمة" . قصارى القول إن البلاغة عنده "هي مطابقة الكلام على مقتضى الحال" (٢٠٧) حقاً لكان تلك الأحكام من بنات أفكار ناقد محدث.

ويفضل ابن وهب (ت أواخر القرن الرابع الهجري) طفر النقد الأدبي طفرة كبرى.

إذ عبر كتابه "البرهان في وجوه البيان" عن رقى النقد الأدبي حين انتقد آراء الجاحظ ومنهجه النقدي - نقداً مقنعاً ، فكتاب "البيان والتبيين" على شموخه - في نظره "لم يأت الجاحظ فيه بوظائف البيان ولا أتي على أقسامه في اللسان" (٢٠٨) . وعماد منهج ابن وهب النقدي هو التعويم على العقل أولًا وأخيراً (٢٠٩) ولا غرو فقد تحدث في نقهء عن القياس وتعريفه ومقدماته ونتائجها . والحد والوصف والاسم ، والبحث والسؤال ، والخبر كما تحدث عن اليقين والحق ، وعن البيان الظاهر والبيان الباطن ، كما تحدث عن الخواص الأسلوبية من تشبيه واستعارة ورمز .. إلخ ثم عرض لأقسام الكلام من شعر ونثر وعن

البورجوازية الثانية أيضاً ، استقلالية النقد الأدبي وإفراز مصنفات خاصة به . هذا هو ما ميز أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) عن الصوفي ، إذ ألف كتاب "الصناعتين" في النثر والشعر . وقد اشتهر في نقهء بالصرامة ، إذ لم يأبه لشهرة المبدع ورواج إبداعه قدر اهتمامه بالإبداع نفسه ، معنى ومبني ، لذلك كان شديد القوة على المتبني الذي يهرب جمهور عصره . لقد تقدم بذلك بالنقد الأدبي خطوة كبيرة (٢١٠) حيث قعد البلاغة والفصاحة وقتن لها ، وميز وفق هذه القواعد بين الكلام البليغ والرديء . كما تحدث عن النظم وعوامل جودته وعوامل رداءاته ، وأفرد مباحث أسلوبية في البديع والسعف والإذدراج وغيرها.

وبرغم خلطه بين البلاغة والنقد فهو إلى النقد الأسلوبى أقرب (٢٠٢) ولاغرر فقد صار كتابه من أهم مصادر النقد الأدبي عند القدماء والمحدثين ، لما أنطوى عليه من تقسيمات وتصنيفات وتقنيات وتعريفات ، تفيد النقاد في تقديم مقاييس يعتمدونها في الحكم على النتاج الأدبي وتقديم مبدعين (٢٠٣) . بحيث لم يبالغ أحد الدارسين الثقة حين قالوا بموقف نقدي لل العسكري يجعله عن جدارة واستحقاق "يوضع في مصاف كبار النقاد والبلغيين" (٢٠٤) .
 يستطيع الناقد المقتدر أن يتلمس الكثير من إيجابيات العسكري في اتجاه الرمانى (ت ٢٨٤ هـ) النقدى ، برغم كونه بلاغياً أكثر منه ناقداً . إذ انطوط أراءه في البلاغة على معايير

هذا فضلاً عن وجود هامش بدوى ما
فتىء يتغلغل داخل المجتمعات الحضرية
(٣١٢).

ويمثل النقد الأدبى عند ابن رشيق
القىريوانى (ت ٤٥٦هـ) ذروة ازدهاره
وهو أمر يتتسق مع ذروة المذا
البورجوازى الذى عاشه، فكتابه
"العمدة" موسوعة جمعت كل آراء
سابقىه فى هذا الفن، برغم ذلك لم
يأخذ بائى منها ، بل اختلط لنفسه
معاييرًا مستقلًا . يقول: "عولت فى
أكثره على قريحة نفسى ونتيجة
خاطری خوف التكرار، إلا ما تعلق
بالخبر والرواية". (٣١٤) لذلك مجده
ابن خلدون حين قال: "إن كتاب العمدة
هو الكتاب الذى انفرد بهذه الصناعة
وأعطها حقها ، ولم يكتب فيها أحد
سابقىه ولا بعده".

ومع ذلك فقد خاصمه وعارضه بعض
معاصريه من أمثال ابن شرف
القىريوانى (ت ٤٦٠هـ) فى كتابه
"رسائل الانتقاد" (٣١٦) وهذا يعني أن
التيار التقليدى رغم هامشته لم يزل
موجوداً ، وتبرير وجوده - فيما نرى -
عدم اكتمال الصحوة البورجوازية
وتحولها إلى ثورة.

وخير مثال على التوادج الشاحب
للتيار التقليدى، نتلمسه عن الأمى
(ت ٢٧٠هـ) يفهم ذلك من انحيازه
لشعر البحترى وتفضيله على شعر
المجد أبنى تمام . وحسبنا ما نورد دليلاً
على هشاشة تبريراته، حين يقول
: "البحترى أعرابى الشعر مطبوع ،
وعلى منهبه الأراويل .. وأبو تمام شديد
التكلف صاحب صنعة ، وشعره لا يشبه

البلاغة فى كل منها".

وتم آراؤه عن اطلاعه على كتابات
أرسطو التى وظفها فى تقديم تنظير
لغوى متكامل مفيدة فى ذلك من عمق
وتفكير وثقافة موسوعية . لذلك لم
يخطئ أحد الدارسين حين جزم بأن ابن
وهب "يمثل التيار المنطقى الفلسفى
فى النقد، حيث اعتمد على العقل
واهتم بفرض القيد ووضع التحديدات
والتقسيمات". ولم يخطئ آخر (٣١١)
حين ذهب إلى أنه "وضع مشروع
نظيرية بيانية فى المعرفة". لكن لم
يصب حين زعم أن هذا المشروع
مشروع ببيان محض يجمع بين
البحث والأصول (الشافعى) والبحث
البلاغى الذى طوره الجاحظ". (٣١٢) لا
لشىء إلا لأن ابن وهب انتقد جميع
سابقىه - وعلى رأسهم الجاحظ -
واختلط لنفسه نهجاً جديداً.

و عند الجراحانى (ت ٣٩٢هـ) نجد فى
كتابه "الواسطة بين المتنبى وخصوصه"
حسماً مشكلة المصراع بين القديم
والحدث والانحياز الكامل للمحدث .
لقد قدم أدلة مقنعة ذات أبعاد
سيكولوجية وسوسنولوجية لغض هذا
الاشتباك، فقد حكم على المتشبثين
بالقديم بأنهم ضحايا ضغوط نفسية
واجتماعية ، وليس عن قناعة عقلية.

لقد نظر إلى الشعر القديم باعتباره
أنموذجاً زائفًا جرى الإلحاح عليه لا
لشىء إلا لأنه قديم، بينما هو في نظره
معيب ومستر ذل ومردود . وإنما جرى
الانحياز إليه لميل فى النفس إلى
تقديس الماضى، وهو أمر يحول دون
رقبة حقائق الأمور ، ويحجب الحقيقة.

انظر : محمد رجب النجار: حكايات ،
ص ٤٨ .
(١٢٣) كلوهاهن "المرجع السابق" ، ص
٢٢٤ .

(١٢٤) أدم ميتز: المراجع السابق ، ط ١
ص ٤٢٢ .
(١٢٥) نفسه ، ص ٤٢٣ .

(١٢٦) يرى بعض الدارسين أن زعماء
العوام أصبحوا رموزاً في الأدب
الشعبي ، فابن حمدي - لص بغداد
الظريف - أصبح نموذجاً للفتى
الشعبي حيث حوله قصص فلكلورية
في العصور التالية .

انظر : محمد رجب النجار : حكايات
، ص ٦٣ .

(١٢٧) أدم ميتز: المراجع السابق ، ص ١ ،
ص ٤٢٦ .

(١٢٨) محمد رجب البخار: التراث
القصصي ، ص ٣٦٤-٣٦٥ .

(١٢٩) أدم ميتز: المراجع السابق ، ج ٢
، ص ١١١-١١٢ .

(١٣٠) أحمد أمين : المراجع السابق ، ج
١ ، ص ١٧٣ .

(١٣١) شوقي ضيف: المراجع السابق ،
ص ٣٥١ .

(١٣٢) أحمد أمين: المراجع السابق ، ج
٢ ، ص ٢٠٧ .

(١٣٣) بالتشيا: المراجع السابق ، ص
١٦٩-١٧٢ .

(١٣٤) نفسه ، ص ١٨٠ .

(١٣٥) شوقي ضيف: المراجع السابق
، ص ٣٢٠ .

(١٣٦) أندريه ميكيل المراجع السابق ،
ص ٢١٢ .

(١٣٧) نفسه ، ص ٢١٣ .

أشعار الأوائل ولا على طريقتهم : لما
فيه من الاستعارات البعيدة والمعانى
المولدة" (٣١٧) .

ونحن في غنى عن نسبة معيار
تقدير الماضي وتقدير الانتماء
الاثني ومحاربة المبتكر والجديد إلى
معطيات النمط الإقطاعي .

صفوة القول - إن النقد الأدبي في
نشأته وصيرورته ، في جذره ومده
عبر تعبيراً واضحاً عن معطيات
سوسيو-ثقافية .

الهوامش

(١١٦) نفسه ، ص ٨٣ .

(١١٧) أتييس المقدسى : المراجع السابق
، ص ١٧٤ .

(١١٨) محمد رجب النجار : التراث
القصصي في الأدب العربي من ٦٧٥ .

(١١٩) أدم ميتز : المراجع السابق ، ط ١
ص ٤٢٢ .

(١٢٠) محمد رجب النجار : المراجع
السابق من ٦٧٩-٦٧٨ .

(١٢١) محمد رجب النجار : حكايات
الشطار والعيارين في التراث العربي ،
ص ٤٥ الكويت ١٩٨١ .

(١٢٢) روى أن كتابات الجحاجظ
أنطوت على تصانع وارشادات وجهها
إلى قطاع الطرق والملحوص . من
أقواله في هذا الصدد: لا تسرقوا
الجيران ، واتقوا الشرم ، ولا تكونوا
أكثر من شريك منافق .

- (١٥١) أدم ميتز: المرجع السابق، ج١، ص٤٤٣، ٢٢٨.
- (١٥٢) القلقشندي: صبح الأعشى، ج١، ص١١٠، القاهرة ١٩١٢-١٩١٨.
- (١٥٣) نفسه، ص١١١.
- وإن كان بعض الدارسين يرجع تلك النشأة إلى زمن سابق.
- (١٥٤) راجع التفصيلات في: أنطيس المقدسى، المرجع السابق، ص٣٦٠ وما بعدها.
- (١٥٥) أنظر: الفخرى في الأدب السلطانية، ص١٢، القاهرة ١٤٢٥هـ.
- (١٥٦) أنظر أنطيس المقدس: المراجع السابق، ص٣٦٢.
- (١٥٧) أنظر محمد رجب النجار: التراث القصصي، ص٢٠.
- (١٥٨) إذهب عبارة "عن رسائل كل حروفها معجمة أو مهملة، أو رسائل إذا قرئت من آخرها إلى أولها كانت جواباً، أو رسائل لا يوجد فيها حرف منفصل - كالراة والدال - أو رسائل كل سطورها مبدوءة باليم - أو إذا قرئت بطريقة ما كانت مدحا، وبآخرى كانت ذمماً".
- انظر: أحمد أمين: المراجع السابق، ص١، من ٤٢٤.
- (١٥٩) نفس المرجع والصفحة.
- (١٦٠) محمد رجب النجار: أدب العياريين والشطار، ص٤٦.
- (١٦١) شوقي ضيف: المراجع السابق، ص٢٤٩، ٢٤٨.
- (١٦٢) أحمد أمين: المراجع السابق، ص٢، من ١٠٠.
- (١٦٣) أبو حيان التوحيدي: الامتناع والمؤانسة، ص٢، من ١٨، القاهرة ١٩٤٢.
- (١٦٤) أنظر: هنريش بيكر: ترات
- (١٦٥) شوقي ضيف: المراجع السابق، ص٢١٩.
- (١٦٦) ياقوت: معجم الأدباء، ج١، ص٩٩، الهند ٢٢٩.
- (١٦٧) أنطيس المقدسى: المراجع السابق، ص٢٨٢.
- (١٦٨) أدم ميتز: المراجع السابق، ج١، ص٤٣.
- (١٦٩) شوقي ضيف: المراجع السابق، ص٢٢٦.
- (١٧٠) أحمد أمين: المراجع السابق، ج٢، ص٩٧.
- (١٧١) أدم ميتز: المراجع السابق، ج١، ص٤٣.
- (١٧٢) أحمد أمين: المراجع السابق، ص٢٢٧.
- (١٧٣) الشعالبى: يتيمة الدهر، ج٢، من ١٢٠، ٢٠٢هـ.
- (١٧٤) أنطيس المقدس: المراجع السابق، ص٢٤٩.
- (١٧٥) الشعالبى: المراجع السابق، ص٢١٧.
- (١٧٦) عن مزيد من المعلومات، راجع: أحمد أمين: المراجع السابق، ج١، من ٢٥٢ وما بعدها.
- (١٧٧) نفسه، ص٢٥٥.
- (١٧٨) شوقي ضيف: المراجع السابق، ص٢١٥.
- (١٧٩) أحمد أمين: المراجع السابق، ص٩٩، ٢.
- (١٨٠) أنطيس المقدسى: المراجع السابق، ص١٩٠.
- (١٨١) أبو حيان التوحيدي: الامتناع والمؤانسة، ص٢، من ١٨، القاهرة ١٩٤٢.
- (١٨٢) أحمد أمين: المراجع السابق، ج١.

- (١٩٠) شوقي ضيف: المرجع السابق، ص. ٣٦١.
- (١٩١) بال شيئاً: المرجع السابق، من ١٧٢ - ١٧٣.
- (١٩٢) نفسه ص. ١٨٠.
- (١٩٣) أنظر: الذخيرة في محسن أهل الجزيرة، ص. ١، ١٦١.
- (١٩٤) أنظر: يتيمة الدهر، ص. ٢، من ٤٢.
- (١٩٥) الذخيرة، ص. ١، من ٢٠٣.
- (١٩٦) شوقي ضيف: المرجع السابق، ص. ٣٢٢.
- (١٩٧) عن مزيد من المعلومات، راجع: أحمد أمين: المراجع السابق، من ٢، من ٢١.
- (١٩٨) نفسه، من ٢١٥ - ٢١٧.
- (١٩٩) محمد أركون: تاريخية الفكر العربي، من .٢٩.
- (٢٠٠) وتفصيل تلك النصائح، كما يلى:
- يا أيها عبادة، تخير الأوقات وأنت قليل الهموم صفو من القوم، وأعلم أن العامة في الأوقات أن يقصد الإنسان للتاليف شيء أو حفظه في وقت السحر، وذلك أن النفس قد أخذت حظها من الراحة وقطستها من النوم. فإن أردت التسبيب، فأجعل للنقط رقيقاً والمعنى رشيقاً، وأكثر فيه من بيان الصياغة وتوجيه الكاتبة وقلق الأشواق ولوحة الفراق، وإذا أخذت في مدح سيد، فأشهر مناقبه، وأنظر مناسبة، وأبن معالله وشرف مقامه، وتقاضي المعانى وأحدى المجهول منها، وإياك أن تشين شعرك بالالفاظ الرذية . وكن كأنك خياط يقطع
- الأواىل في الشرق والغرب - دراسة في كتاب عبد الرحمن بدوى: التراث اليونانى في الحضارة الإسلامية ، من .١٦
- (١٦٩) أحمد أمين : المراجع السابق من .٢، ص. ١٠٠.
- (١٧٠) الشعابى: يتيمة الدهر، ج .٤، من ١٦٨.
- (١٧١) يتيمة الدهر ، ج .٤ ، من ١٦٩.
- (١٧٢) عن مزيد من المعلومات ، راجع: محمد رجب النجار: التراث الشخصي، من ٣٧٦ وما بعدها.
- (١٧٣) مسكونية: تجارب الأمم، من ١، مقدمة الحقق، من .٢٥.
- (١٧٤) أدم ميتز: المراجع السابق - من ١، من ٤٣٩.
- (١٧٥) نفسه، من .٤٥٠.
- (١٧٦) نفسه، من ٤٩٢.
- (١٧٧) نفسه، من ٤٤٤.
- (١٧٨) شوقي ضيف: المراجع السابق، من ٢٧٣.
- (١٧٩) نفسه، من ٢٧٥.
- (١٨٠) محمد رجب النجار: التراث الشخصي... من ١٤٤.
- (١٨١) نفسه، من ١٥٥.
- (١٨٢) نفسه، من ١٤٤.
- (١٨٣) أدم ميتز: المراجع السابق، من ١، من ٤٥٠.
- (١٨٤) نفسه، من ٤٥١.
- (١٨٥) أحمد أمين: المراجع السابق، من ١، من ٢٧٦.
- (١٨٦) نفسه، من ٢، من ١٠١.
- (١٨٧) حسن إبراهيم حسن: المراجع السابق، من ٤٦٤.
- (١٨٨) نفسه، من ٤٦٤.

- الثياب على مقادير الأجسام... .
 أنظر:
 ابن رشيق: العمدة ، ص ٢، من ١١٤، ١١٥، بيروت ١٩٧٢.
 باستبار هذا النص المهم، لأنجد لا يأبه استبطان دلالات المحافظة، ليس فقط في محاولة وضع طقوس ثابتة للكتابة في فن ذي طبيعة لا تعترف بالطقوس والأنماط ، بل أيضاً في التنهي عن المغامرة الشعرية التي هي ركيزة الإبداع ، وفي الحاجة على المبالغة في التنسيب : تصوير لتزينيف التقائية والمصداقية . كذا في التركيز على الدبیح ، ما يشي برواج بضاعتته في هذا العصر ، وأخيراً يقصص تحذيره من الألفاظ الرزية عن تداولها بين الشعراء في عصر انحطاط فيه الشعر.
- (٢٠.١) أنظر: ظهر الإسلام، من ٢، من ٩٥.
- (٢٠.٢) أنظر : أحمد هيكل : الأدب الاندلسي، من ١٩٥، القاهرة ١٩٨٦.
- (٢٠.٣) أدم ميتز: المرجع السابق ، من ١، من ٤٨٤.
- (٢٠.٤) دى بور: المرجع السابق ، من ١٢٢.
- (٢٠.٥) أدم ميتز: المرجع السابق، من ١، من ٤٨٥.
- (٢٠.٦) إبراهيم الدسوقي جاد الرب: شعر المغرب حتى خلافة المعز ، من ١٤٠، القاهرة ١٩٩١.
- (٢٠.٧) نفسه، من ١٣٤.
- (٢٠.٨) أنظر: محمود إسماعيل: الحركات السرية في الإسلام ، من ١٤٢، بيروت ١٩٧٤.
- (٢٠.٩) أدم ميتز: المرجع السابق، ج ١، من ٢٢٤.
- ص ٤٦٢.
 (٢١.١) أحمد أمين: المرجع السابق ، ج ٢، من ١٠٤.
 (٢١.٢) أدم ميتز: المرجع السابق ج ١، من ٤٧٨، ٤٧٧.
 (٢١.٣) أحمد أمين : المرجع السابق ، ج ٢، من ١٠٢.
 (٢١.٤) أدم ميتز: المرجع السابق، ج ١، من ٤٦٤.
 (٢١.٥) نفسه: من ٤٧٤.
 (٢١.٦) أدم ميتز: المرجع السابق، من ١، من ٢٧٠، ٢٦٩.
 (٢١.٧) نفسه ، من ١٧١، ١٧٢.
 (٢١.٨) إبراهيم الدسوقي جاد الرب: المرجع السابق ، من ١٤٨، ١٤٠.
 (٢١.٩) بالثنية: المرجع السابق، من ٤٢.
 (٢١.١٠) أحمد هيكل : المرجع السابق، من ٢١١.
 (٢١.١١) عن مزيد من المعلومات ، راجع: بالثنية: المرجع السابق، من ٤٢، ٤٤.
 (٢١.١٢) أحمد هيكل : المرجع السابق، من ٢١٢، ٢١٢.
 (٢١.١٣) أحمد أمين : المرجع السابق، من ١ من ٦٣، ٦٢.
 (٢١.١٤) بالثنية: المرجع السابق ، من ١٥٣، ١٤٣.
 (٢١.١٥) أنظر:
 تاريخ العرب والشعوب الإسلامية ، من ٢٨٩.
 (٢١.١٦) ابن بسام: الذخيرة ، قسم ١، مجلد ٢، من ٢.
 (٢١.١٧) المقدمة ، من ٣٢٤.
 (٢١.١٨) أندرية ميكيل: المرجع السابق ،

- (٢٤٩) إبراهيم الدسوقي جاد الرب: المرجع السابق، من ٢١٤.
- (٢٥٠) الزبيدي : طبقات النحوين: ص ٢٩٩، القاهرة ١٩٥٤.
- (٢٥١) بالنتيجة: المرجع السابق ، ص ٧٢.
- (٢٥٢) أحمد هيكل : المرجع السابق ، من ٢٠٩.
- (٢٥٣) نفسه ، من ٢٢٠.
- (٢٥٤) أحمد أمين : المرجع السابق، من ١٥٧.
- (٢٥٥) حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، من ٤٤١.
- (٢٥٦) أحمد هيكل : المرجع السابق ، من ٢٨٠.
- (٢٥٧) نفسه ، من ٢٩٧.
- (٢٥٨) محمد عبد الله عنان : دول الطوائف ، من ٤٢.
- (٢٥٩) أحمد هيكل: المرجع السابق، من ٣٢٢.
- (٢٦٠) أحمد أمين : المرجع السابق، ج ٣، من ١٥٤.
- (٢٦١) بالنتيجة: المرجع السابق، من ٧٤.
- (٢٦٢) أحمد هيكل : المرجع السابق، من ٣٧٢.
- (٢٦٣) أحمد أمين: المرجع السابق، ج ٣، من ١٧٠.
- (٢٦٤) أنظر:
- Nyki: Hispano - Arabic Poetry, P. 72,
Baltimore, 1964
- Ibid, P. 73.(٢٦٥)
- (٢٦٦) أحمد أمين: المرجع السابق، ج ٣، من ١٨٧.
- (٢٦٧) أنظر:
- جورجي زيدان: المرجع السابق، ج ٢، من ٣٠٤.
- (٢٦٨) نفسه، من ٢١٢، ٢١١.
- (٢٦٩) حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، من ٤٥١.
- (٢٧٠) أحمد أمين: المرجع السابق، ج ١، من ٢٠٤.
- (٢٧١) إدم ميتز: المرجع السابق، ج ٢، من ٤٢١.
- (٢٧٢) نفسه ، من ٤٥٩، ٤٦٠.
- (٢٧٣) أحمد هيكل: المرجع السابق، من ٢١٣.
- (٢٧٤) نفسه ، من ٢١٥.
- (٢٧٥) إدم ميتز : المرجع السابق، ج ١، من ٤٧٦، ٤٧٥.
- (٢٧٦) أحمد أمين: المرجع السابق، ج ١، من ١٠٧.
- (٢٧٧) نفسه ، من ٢٢٢.
- (٢٧٨) نفسه من ٢٢٥.
- (٢٧٩) إبراهيم الدسوقي جاد الرب : المرجع السابق، من ١٧٥.
- (٢٨٠) ابن خلkan : وفيات الأعيان: ج ١، من ٢٨٣.
- (٢٨١) حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، من ٤٤٤.
- (٢٨٢) ابن خلkan: المرجع السابق، ج ٢، من ١٢١.
- (٢٨٣) أحمد أمين : المرجع السابق، ج ٢، من ١٠٦.
- (٢٨٤) إدم ميتز: المرجع السابق، من ٤٨١.
- (٢٨٥) أحمد أمين: المرجع السابق، ج ١، من ٢٩٠، ٢٥٠.
- (٢٨٦) نفسه، من ٤٦٤.
- (٢٨٧) حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، من ٤٥١.
- (٢٨٨) أحمد أمين: المرجع السابق، ج ١، من ٢٠٤.

- (٢٨١) الجاحظ: المرجع السابق، ص ٥٥.
- .٢٧.
- (٢٨٢) محمد عابد الجابري: المراجع (٢٦٨) أنظر: تكوين العقل العربي، ص ٩٢.
- السابق، من ٢٥.
- (٢٨٣) نفسه، من ١٤.
- (٢٨٤) راجع: (٢٦٩) نفسه، ص ٩١.
- محمود إسماعيل: الحركات السرية في الإسلام، دراسة بعنوان "المعتزلة بين النظرية العقلية والعمل السياسي" ، ص ٨٢ وما بعدها.
- (٢٨٥) أنظر: محمد عابد الجابري: المراجع السابق، من ٢٥.
- (٢٨٦) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، من ١١٦، القصة ١٩٨٢.
- (٢٨٧) چورچي زيدان: المراجع السابق، من ٤٩٧.
- (٢٨٨) نفسه المراجع والمصنفة.
- (٢٨٩) نبيل خالد رياح: المراجع السابق، من ٧٤.
- (٢٩٠) نفسه، من ٧٧.
- (٢٩١) نفسه، من ٦٩.
- (٢٩٢) نفسه، من ٧٢.
- (٢٩٣) أدونيس: المراجع السابق، ج ٢، من ١٢٦، ١٢٣.
- (٢٩٤) أحمد أمين: المراجع السابق، ج ٢، من ١٦.
- (٢٩٥) نبيل خالد رياح: المراجع السابق، من ٨٧.
- (٢٩٦) نفسه، من ٧٩.
- (٢٩٧) محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، من ٣٢.
- (٢٩٨) أدونيس: المراجع السابق، ج ٢، من ١٧٦.
- (٢٩٩) نفسه، من ١٧٦.
- راجع ما قدمناه من نقد لتلك المناهج وأطروحات الجابري في دراسة عنوانها : "القطيعة الابيستمولوجية بين الشرق والغرب - حقيقة أم خرافه" في كتابنا: فكرة التاريخ بين الإسلام والماركسية ، من ٧٤ وما بعدها ، القاهرة ١٩٨٨.
- (٢٧١) چورچي زيدان: المراجع السابق، من ٤٧٩.
- (٢٧٢) عن مزيد من المعلومات ، راجع :
- محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي ، من ٢١ ، بيروت ١٩٩١.
- (٢٧٣) صوبج الأعشى من ١ ، ج ٨٥ ، القاهرة ١٩١٢.
- (٢٧٤) أنظر:
- نبيل فالدرير: نقد النثر في تراث العرب التقديري ، من ٥٦ ، القاهرة ١٩٩٣.
- (٢٧٥) الجاحظ: البيان والتبيين ، من ١ ، من ١٣٩.
- (٢٧٦) نبيل خالد رياح: المراجع السابق ، من ٦١.
- (٢٧٧) أحمد مطلوب: البلاغة عند الجاحظ ، من ٦٧ ، ٦٦ ، بقذار ١٩٨٣.
- (٢٧٨) نبيل خالد رياح: المراجع السابق ، من ٦٥.
- (٢٧٩) الجاحظ: البيان والتبيين ، من ٧٥.
- (٢٨٠) محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي ، من ٢٨.

- اللسان ومنه البيان بالكتاب الذي يبلغ من بعد أو غاب .
 نفس المصدر : ص ٥٩ .
- (٢١) نبيل خالد رباح : المراجع السابق ، من ٩١ .
- (٢٢) محمد عايد الجابري : بنية العقل العربي ، ص ٣٧ .
- (٢٣) نفس المرجع والصفحة .
- (٢٤) أدونيس : المراجع السابق ، ج ١ ، ص ١٠٢ .
- (٢٥) نفسيه (٢٤) أنظر : چورچي زيدان : المراجع السابق ، ج ٢ ، ص ٥٥٣ .
- (٢٦) مقدمة ابن خلدون ، ص ٤١٢ .
- (٢٧) (٢٧) الأمدي : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحترى ، ج ١ ، ص ٦ ، الوحدة ١٩٦١ .
- (٢٨) الصومي : أخبار أبي تمام ، من ٦ ، القاهرة ١٩٣٧ .
- (٢٩) أحمد أمين : المرجع السابق ، ج ١٠٦،١٥،٢ .
- (٣٠) شوقي ضيف : البلاغة ، تطور وتاريخ ، ص ١٤١ ، القاهرة ١٩٦٥ .
- (٣١) نبيل خالد رباح : المراجع السابق ، ص ٩٤،٩٣ .
- (٣٢) شوقي ضيف المراجع السابق ، ص ١٤٦ .
- (٣٣) نبيل خالد رباح : المراجع السابق ، ص ٣٣ .
- (٣٤) نفسه ، ص ٣٦،٣٤ .
- (٣٥) ابن وهب : البرهان في وجوه البيان ، ص ٥١ ، بغداد ١٩٧٧ .
- (٣٦) يبني البيان عند ابن وهب على كليات أربع : بيان الأشياء بذواتها وإن لم يتم بلغاتها ومن البيان الذي يحصل في القلب عند إعمال الفكر واللب ومنه البيان الذي هو نطق

في العدد القادم

تنشر "أدب ونقد" في العدد القادم حواراً منافياً مع المفكر العربي صادق جلال العظم، كما تعتذر للمبدعين عن ضيق مساحة الإبداع في عدتنا هنا. وتأمل تعميره ذلك في الأعداد القادمة.

أدب ونقد

الديوان الصغير

مختارات من الفقه الأسود



اختيار وتقديم:

د. حسن طلب

تقديم

يعتمد على الفهم المخلق المتزمن البعض آيات القرآن الكريم، كما أن بعضها يعتمد على أحاديث موضوعة أو ضعيفة، فهم يبيحون العمل بالأحاديث الضعيفة في الوعظ والزجر. وليت الأمر وقف عن هذا الحد، فحيثئذ ستنستطيع أن تواجه هؤلاء الفقهاء بالدعوة إلى تأويل عقلاني مستنير للنحو القرآني بما يتفق وروح العصر ويخدم مصالح الناس السائرة، وكذلك بالدعوة إلى اتباع صحيح السنة دون الضعيف والموضوع من الأحاديث والأخبار، غير أنها ستكشف أن الأمر أكبر من ذلك بكثير، فزواج ابنة تسع سنوات يستند إلى زواج الرسول من عائشة في هذه السن، والإيات التي ذكرت الجن في القرآن كثيرة خلاف سورة الجن نفسها. إن الأمر هنا يبدو أخطر بكثير من مجرد التنبية على رد تأويل فاسد بآخر سليم، أو من مجرد تصحيح حديث أو خبر موضوع من السنة بآخر

اكتشناها من الكتب الصفراء الملقاة على الأرصفة في كل مكان، من المصادر المباشرة والمرجعية الأولى لفقة الظلام الذي نراه يكسب أرضًا جديدة كل يوم، في وسائل الإعلام المختلفة من صحف وإذاعة وتليفزيون، وفي المؤسسات والهيئات الدينية، وفي الجامعات، فيبذر في كل شبر من هذه الأرض الطيبة بذور التخلف والتعمّص والإرهاب، يكفر الفن والفلسفة وينكر العلم، ويصادر الكتب والأفلام ويحتقر المرأة إلى الحد الذي لا يراها فيه إلا مجرد حية أو شيطان، وقصاري ما تستطيعه هو أن يتهيئ للرجل معتنه وتشبع شهوته. وفوق ذلك كله ينشر الخرافية والجهل، فينسج بخياله المريض أقاوميس يرقى بها إلى مستوى الحقائق الدينية، حول الجن وال شيئاً فشيئاً، وحول الجنة والنار، مما لا يقبله عقل ولا يقره نظر سليم. وبالشك في أن بعض هذه النصوص

تعلمون؟

وبحين يعد هذا الفقه المريض بصره إلى ما وراء هذه الحياة الدنيا أو ما بعدها، لا يجد خياله في الجنة إلا الصورة المنفرة التي يخترلها إلى مجرد لحظة جنسية ممتدة إلى ما لا نهاية، حيث تلتقي فيها أيور لا تكل بأحراج لا تحفي)، في قسمة يكون لكل رجل فيها من الحور والجواري، سبعون واحدة في أقل الروايات تقديرًا.

ولا ما أبعد هذا الخيال النهم المكبوت، عن خيال المصريين القدماء الذين لم يروا في الجنة إلا مجرد حقل أخضر وارف كحقولهم التي حرثوها وزرعواها في حياتهم، يرويها ثغر هو نيل ثانٌ لا يزيد في شيء عن نيلهم الذي عاشوا على ضفافه، وكل واحد منهم لا في الجنة غير زوجته الأولى التي أحبها وأحبته أول مرة، أما هذا الخيال النهم المكبوت، فره يمنحننا في الآخرة ما لا نطيق : نساء بلا عدد وشهوة بلا حد، لأن باختصار يسلينا في الدنيا ما لا نستطيع أن نتخلى عنه بدون أن نتحول إلى حيوانات حررتنا وعقلتنا وإنسانيتنا التي كرمتنا الله من أجلها.

هذا الخيال النهم المكبوت، هو الذي يحكى لنا الآن، ولا فرق بين العطش إلى الدم عند الإهاربي الذي يحمل السلاح والعطش إلى السلطة عند من يحمل فقهاء الظلام فيظلمهم ليستظل بهم، والعطش إلى الجنس هو الذي يرمز إلى العطشين معاً، ويفسرها.

ح. ط

متواتر أو متافق، عليه فهذا أو ذاك لا يعالج إلا مواضع جزئية من نسق كامل يطمس على عقولنا ويلفتنا بسواده ويمضي بنا إلى هاوية التخلف والفساد.

إن المواجهة التي تفرض نفسها هنا بوضوح ، تبدأ من التمسك بالفصل بين الدنيا والدين، بين العمل والعبادة، بين العقل والإيمان، وأول خطوة في هذا المسار هي تنقية الدستور من المواد التي تهيئ لفقهاء الظلام سندًا قانونياً يستمدون منه شرعية فتاواهم وأحكامهم ، ويدرسون باسمه أنوفهم في كل صغيرة وكبيرة من دقائق حياتنا الخاصة، من ختان الانثى صغيرة إلى أن يصحبوها وهي امرأة إلى سرير الزوجية، فيملؤا عليها وعلى زوجها ما الذي يجب أن يعلوه في حركاتهما وسكناتهاهما، حتى لا يغافلها الشيطان، فيقع على الزوجة وينجب منها ذرية مخنثة؟ إن وراء هذا الفقه الظلامي العتيد، بلاشك، خيالاً منحرفاً شأنها لا يعتد إلا بالخرافة ولا يقدس إلا الأوهام ولاري في العلاقة بين الرجل والمرأة إلا ذلك الجانب الشهوانى الحيواني، الذى أغراه - وقد قاس الإنسان على الحيوان - أن يعكس الآية فيقياس الحيوان على الإنسان، ليطلع علينا من هذا القياس بنظيرية مضحكة فى (ذنا الحيوان)، ويعمم هذه النظرية فيرى أن البغل ابن زنا لأنه نتاج لقاء جنسى غير شرعى بين حمار وفرس! دون حتى أن ينتبه إلى النص القرائى الذى ورد فيه: "والخيل والحمير والبغال لتركبواها، وزينة، ويخلق ما لا

قالوا : فكأنه إنما قتله لاتأسود أو لأنه شيطان مع عفوه عن جماعة الكلاب لأنها أمة، وليس في كونها أمة علة تمنع من القتل ولا توجبه ،

قالوا : ثم رویتم أنه عليه السلام أمر بقتل الكلاب حتى لم يبق بالمدينة كلب ، فكيف قتلتها وهي أمة ؟، أو لا يمنع ذلك من قتلها ؟ قالوا : وقد صارت العلة التي معاً عنها بها ، هي العلة التي قتلتها بها .

ابن قبية الدينورى (تأویل مختلف الحديث) ١٢٢

معزى الآخرة

قالوا : رویتم أن النبي قال : «استوصوا بالمعزى خيراً ، فإنه مال رقيق وهو من الجنة »، وقالوا : كيف يكون من الجنة ، وهو عندنا يولد ؟ وأن كان في الجنة معزى ، فينبغي أن يكون فيها بقر وإبل وحمير وخيل .

قال أبو محمد ، ونحن نقول : إن له يرد أن هذه المعزى بأعيانها في الجنة . وكيف تكون في الجنة وهي عندنا ؟ وإنما أراد أن في الجنة معزى ، وقد خلق الله تعالى هذه في الدنيا لها مثلاً ، وكذلك أيضاً الخسان والأبل والخيل .

ليس منها شيء ، إلا ولها في الجنة مثال . إنما تخلو الجنة من الخبراث ، كالقرود والخنازير والعقارب والحيات ، وإذا جاز أن يكون في الجنة لحم جاز أن يكون فيها معزى وضأن ، وإذا جاز أن يكون فيها طير يركل ، جاز أن يكون فيها نعم يؤكل ، قال الله تعالى : «ولهم طير مما يشتهون » .

ابن قبية الدينورى (تأویل مختلف الحديث) ٩/٢١٨

الشعر فاحشة

ومن أقوى ما يهيج الفاحشة ، إنشاء أشعار الذين في قلوبهم مرض من العشق ومحبة الفواحش ، ومقدماتها بالأصوات المطربة ، فإن المغنى إذا غنى بذلك حرك القلوب المريضة إلى محبة الفواحش ، فعندما يهيج مرضه ، ويقوى بلاه ، وإن كان في عافية من ذلك جعل فيه مرضًا ، كما قال بعض السلف : الغنا ، رقية الزنا ، (ورقية الحية هي ما تستخرج الحية من جحرها ، ورقية العين هي ما تستخرج به العاقبية) ورقية الزنا هو ما يدعى إلى الزنا ويخرج من الرجل الأمر القبيح وال فعل البغيث ، كما أن الخمر أم الخبراث ، قال ابن مسعود "الغقاء ينبع النفاق في القلب كما ينبع الماء البقل" . وقال تعالى لايبلش : " واستقرز من استطعت منهم بصوتك واجلب عليهم

أمة الكلاب

قالوا : رویتم أن رسول الله قال : "لولا أن الكلاب أمة من الأمم لأمرت بقتلها ، ولكن اقتلوا منها كل أسود بهم" . و قال : "الأسود شيطان" .



محمد كمال

ثُمَّ كُلْهُ بِكَلَامٍ فَصَحِيحٍ فَقَالَ: وَيَحْكُمُ، لَمْ
تَعْنُنِي رِزْقًا رَزَقِينِهِ اللَّهُ تَعَالَى؟! فَجَعَلَ الرَّجُلُ يَصْفُقُ بِيَدِيهِ وَيَقُولُ:
تَالِهِ مَا رَأَيْتُ كَالْيَوْمِ ذَئْبًا يَتَكَلَّمُ فَقَالَ
الذَّئْبُ: أَنْتُمْ عَجَبٌ وَفِي شَانِكُمْ عَبْرَةٌ،
هَذَا مُحَمَّدٌ يَدْعُو إِلَى الْحَقِّ بِبَطْنِ مَكَةِ
وَأَنْتُمْ لَا هُونُ عَنْهُ، فَهَذِهِ الرَّجُلُ لِرَشْدِهِ،
وَاقْبَلَ حَتَّى أَسْلَمَ، وَحَدَّثَ الْقَوْمَ بِقُصْتِهِ،
وَبَقَى لِعَقْبِهِ شَرْفٌ يَفْخَرُونَ بِهِ عَلَى
الْعَرَبِ وَيَقُولُ مُفْتَخِرُهُمْ: أَنَا أَبْنَى مَكَلَمَةِ
الذَّئْبِ.

المارودي (إعلام النبوة) - ٩٤

بِخَيْلِكَ وَرِجْلِكَ وَشَارِكُوكُمْ فِي الْأَمْوَالِ
وَالْأُولَادِ، وَاسْتَفْرَازَهُ إِيَاهُمْ بِصَوْتِهِ
يَكُونُ بِالْفَنَاءِ كَمَا قَالَ السَّلْفُ وَبِغَيْرِهِ
مِنَ الْأَصْوَاتِ . كَالْنِيَاحَةِ وَغَيْرِ ذَلِكِ ..
ابْنُ تِيمِيَّةَ (تَفْسِيرُ سُورَةِ النُّورِ) -

٣٩

الرقض والتصفيق

أَمَا الرِّقْضُ وَالْتَّصْفِيقُ بِخَفْيَةِ
وَرَمْوَنَةِ مُشَابِهَةِ لِرَمْوَنَةِ الْإِنَاثِ، فَلَا
يَفْعَلُهَا إِلَّا أَرْعَنُ أَوْ مُتَصَنِّعُ جَاهِلٌ، وَيَدِلُّ
عَلَى جَهَالَةِ فَاعِلِهَا أَنَّ الشَّرِيعَةَ لَمْ تَرِدْ
بِهَا فِي كِتَابٍ وَلَا سُنْنَةً، وَلَا فَعَلَ ذَلِكَ
أَحَدٌ مِنَ الْأَنْبِيَاءِ وَلَا مُعْتَدِرٌ مِنَ أَتْبَاعِ
الْأَنْبِيَاءِ، وَإِنَّمَا يَفْعَلُهُ الْجَهَلَةُ السَّفَهَاءُ
الَّذِينَ التَّبَسَّطُ عَلَيْهِمُ الْحَقَائِقُ بِالْأَهْوَاءِ
وَقَدْ حَرَمَ بَعْضُ الْعُلَمَاءِ التَّصْفِيقَ عَلَى
الرِّجَالِ لِقولِهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ
“إِنَّمَا التَّصْفِيقَ لِلنِّسَاءِ”
ابْنُ حَمْرَةِ الْمَكِّيِّ (كَفُ الرَّاعِي) - ٧٣

معجزة!

مِنْ ابْتَاعِ أُمَّةٍ عَلَى أَنْهَا بَكْرٌ، فَزَعَمَ
أَنَّهُ لَمْ يَجِدْهَا يَكْرًا، نَظَرَ النِّسَاءَ إِلَيْهَا،
فَإِنْ قَلَنْ: افْتَخَاضَهَا مِثْلُ مَا قَبَضَهَا
الْمُشْتَرِيُّ، فَهُنَّ مِنْهُ وَلَيْسَ يَخْفَى أَثْرَهَا،
وَإِنْ قَلَنْ: هُوَ شَيْءٌ قَدِيمٌ قَبْلَ التَّبَاعِيْعِ،
وَرِدَهَا، وَلَا يَعْيَنُ فِي ذَلِكَ، إِنَّمَا يَقْطَعُ فِي
هَذَا النِّسَاءِ، وَفِي سَمَاعِ أَشْهَبِ وَابْنِ
تَنَافِعِ مَالِكٍ: إِنْ قَلَنْ هُوَ قَدِيمٌ، حَلْفُ
الْمُبْتَاعِ وَرِدَهَا، وَإِنْ قَلَنْ: نَزَى أَثْرَا
طَرِيَا، حَلْفُ الْبَائِعِ مَا كَانَ عِنْهُ،
وَلَزَمَتِ الْمُشْتَرِيُّ.

أَبُو الْأَصْبَغِ بْنِ سَهْلِ الْأَنْدَلُسِ
(الْأَحْكَامِ الْكَبْرِيِّ) - ٨/٧٧

مِنْ آيَاتِهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: أَنَّ
رِجَالَ كَانُوا فِي غَنْمَهِ يَرْعَاهَا فَأَغْفَلُوهَا
سَاعَةً مِنْ نَهَارِهِ، فَخَاتَلَهَا ذَئْبٌ فَأَخْذَهَا
شَاءَ، فَأَقْبَلَ يَتَلَهَّفُ، فَطَرَحَ الذَّئْبُ الشَّاءَ

أكل الفجل ونهيق الحمير

وإما الصلاة عليه (الرسول) عند أكل الفجل ، فعن ابن مسعود رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "إذا أكلتم الفجل وأردتم لا يوجد لها ريح، فاذكروني عند أو قضمها أخرجه الديلمي في مسنده، والأشبه مارواه مجاشع بن عمرو بن أبي بكر بن حفص عن سعيد بن المسيب قال: من أكل الفجل فسره لا يوجد منه ريحه ، فليذكر النبي صلى الله عليه وسلم عند أول قضمها . وإما الصلاة عليه عند نهيق الحمير ، فروى الطبراني من حديث أبي رافع: لا ينهر حمار حتى يرى شيطاناً أو يتمثل له شيطاناً ، فإذا كان ذلك فاذكروا الله وصلوا على السخاوي (القول البديع) - ٢٢٨.

الذباب داء ودواء

روى أبو هريرة "إذا وقع الذباب في إناه أحدهم فأنقلوه فإن في أحد جناحيه داء وفي الآخر شفاء" ، وفي رواية أبي سعيد الخدري (فإنه يقدم السقم ويؤخر الشفاء) وفي هذين الحديثين أمران : فقهن وطبي، أما الفقه فهو أن الذباب إذا وقع في ماء أو مائع فمات، لا ينجرس ، وذا قول

حاجة الرجل

يتبعى للمرأة العاقلة أن تتلمس مقصد الرجل فتتبعه ، ومتى كان الرجل من أهل الصيانة والتدين وشرف النفس ، أحب سكوت المرأة عن الجماع ، واستعمالها الوقار.. ومن الرجال من يحب كلام المرأة حينئذ، ويميل إلى تهاكمها عند الجماع ، ويقول هؤلاء: إذا باشرتنا امرأة ساكنة نكانتنا نظراً خشبة، مبخورة ، قالوا: وإنما يطيب الأكل مع المنادمين المتكلمين، ويجيب الأولون عن هذا فيقولون: إنما يقفزن الرجل بالوطء حاجة نفسه ، فإذا تهاكلت المرأة عليه كان كائناً يقضى حاجتها.

ابن الجوزي (أحكام النساء) ٢٥٠

النساء حيّات

عن عطاء الخراساني يرفع الحديث ، قال : "ليس للنساء سلام ولا عليهن سلام" قال الزبيدي: أخذ على النساء ما أخذ على الحيات ، أن يتحرجن في بيوتهن ، وقد روينا عن أحمد بن حنبل أنه كان عنده رجل من العباد، فعطفست امرأة أحمد ، فقال لها العابد: يرحمك الله ، فقال أحمد: عايد جاهل.

ابن الجوزي (أحكام النساء) ٢٠٨

من طلب العربية فآخره مؤدب، ومن طالب الشعر فآخره شاعر يهجو أو يمدح بالباطل ومن طلب الكلام فآخر أمره الزندقة، ومن طلب الحديث فابن قاتم به كان إماماً، وإن فرط فيه ثم أثاب يوماً، يرجع إليه وقد عتبت وجادت.

- السبيوطى (صون المنطق والكلام) -

٦١

جمهور العلماء، وأما الأمر الطبى فهو يقع ضرر الأشياء بآضدادها.
الفيلوز أبيardi (سفر السعادة) -

١٢٨

فن الحجامة

تحريم الموسيقي

الأوتار والمعازف كالطنبور والعود والصبيخ أى ذى الأوتار، والرباب والجتك والكمنجة والسنطير والدرير، وغير ذلك من الآلات المشهورة عند أهل اللهوى والسفاهة والفسق، هذه كلها محرومة بلا خلاف، ومن حكى فيها خلافاً فقد غلط أو غلب عليه هواه حتى أصمه وأعماه ومنعه هداه، وزل به عن ستن تقواه.

ابن حجر المكي (كتف الرعام) - ١٢٤

كان صلى الله عليه وسلم يقول : "الشفاء في ثلاثة، في شرطة محجم أو شربة عسل أو كمية بنار، وأنا أنهى أمري عن الكى" ، قال العلماء : هذا الحديث إشارة إلى معالجة جميع الأمراض المادية، لأن المرض إما دموي أو صفاروى أو يلقمى أبو سوداوي، فإن كان دموياً فعلاجه بإخراج الدم، وإن كان الأقسام الثلاثة فعلاجه الإسهال، نبه بالعسل على ذلك ، وبالحجم على الفصد والحجامة، ونبه بالكتى على حالة يعجز فيها الطبيب ويعينا، وآخر الدواء الكى، ولما حجمه صلى الله عليه وسلم أبو طيبة، أمر له بصاعين وقال لسادته : خفقوا عنه شيئاً من خراجه ففعلوا، وكان يقول : "خير ما تداوينتم به الحجامة".

الفيلوز أبيardi (سفر السعادة) -

١٢٩

لعنة الشطرنج

أنخرج الديلمى أنه صلى الله عليه وسلم قال : ملعون من لعب بالشطرنج.. وأنخرج الحليمى حديثاً طويلاً فيه : ومن لعب بالشطرنج والذرد والجوز

فضل المحدثين

أنخرج عبد الرحمن بن مهدى، قال :

جنود إبليس عظيم، ولذلك قال إبليس حين خلقت المرأة : أنت نصف جندي ، وأنت موضع سري ، وأنت سهمي المسموم الذي أرمي بك فلا أخطئ؛ وإنما صارت مسمومة لأنها خلقت من الضلع الذي يجاور موضع الشهوة من أدم عليه السلام، فهي من قرنيها إلى قدمها شهوة، حتى شعرها وظفرها، فلذلك أمرت أن تستر كل شيء منها إلا ما ظهر مما لا يمتنع وهو: الوجه والكفان، فبالوجه تنظر، وبالرجل تمشي، وباليد تتناول.

(الحكيم الترمذى - المنهيات ٩-١٢٨)

عدو الله

وأنا قوله : «ونهى أن يقال للذمي: يا أبا فلان، فذاك من أجل أن الكنيسة كرامة وإجلال، فلا يحيى بها الذمي ولا يجب له ذلك، ولا يستحق الإجلال، لأن عدو الله».

المنهيات - الحكيم الترمذى (٢٠٤).

زنا البهائم

وأنا قوله : «ونهى أن تنزى الحمير على الخيل» فلأنه احتلال في خلق الله، ومنه تكون البغال، وفي حديث آخر قالوا: يا رسول الله إننا ننزى الحمير على الخيل - قال : إنما يعل ذلك الذين

والكلاب مقتله الله . ومن جلس إلى من يلعب الشطرنج والنرد ينظر إليهم، محبت عنه حسنته كلها، وصار من يمقته الله».

ابن حجر المكي (كف الرعاع) - ١٥٦

خمس كلمات!

«ونهى (الرسول) أن تتكلم المرأة مع غير زوجها أو ذي رحم غير حرم إلا خمس كلمات فيما لا بد منه» - وهذا سببه ما تقدم، لأن الكلام نعمة ، وفي النعمة فتنة وشهوة، فإذا كلام غير زوجها فقد أذاقت بعض شهوتها ، فقد خانت زوجها ، ألا ترى أنه استثنى المحرم لأنها لا تحل له ، وقرب زرحمها منه يحول دون أن يجد طحناً لذتها ، ثم أطلق لها في كلمات مخطوطات ذات عدد لا بد منها للضرورة ..

قال أبو عبد الله رحمة الله: وكان عندنا رجل أعمى، أفت بجارة له حتى ابتلى بلاءً عظيمًا وخرب منزله ، فسألت عن سبب ذلك فقيل: كان بينهما كوة ، فكانت تجيئ تلك المرأة، فتحدث أمراً أعمى ، ويستمع الأعمى إلى حديثها ، فافتتن بها لحلوة نعمتها وعدوية ألفاظها.. فيما ذكر لي.

والنعمنة شأنها عظيم، ومن هنا قال : «من نابه شيء في صلاته ، فلتسبع الرجال ، ولتصفع النساء» لحال النعمة ، فإن فيها افتتانًا للمصلين إذا سمعوا نعمة المرأة بالتسبيح، والمرأة جند من

لقطة من جمر جهنم

عن عائشة رضي الله عنها قالت : أينما امرأة اعتزلت فراش زوجها بغير إذن زوجها فهي في سخط الله حتى يستغفر لها ، وإيماناً امرأة استشارت غير زوجها لقامت من جمر جهنم ، وإيماناً امرأة رضي عنها زوجها رضي الله عليها ، إلا أن يأمرها بما لا يحل لها .
السيوطى (مسند عائشة) - ١٧١

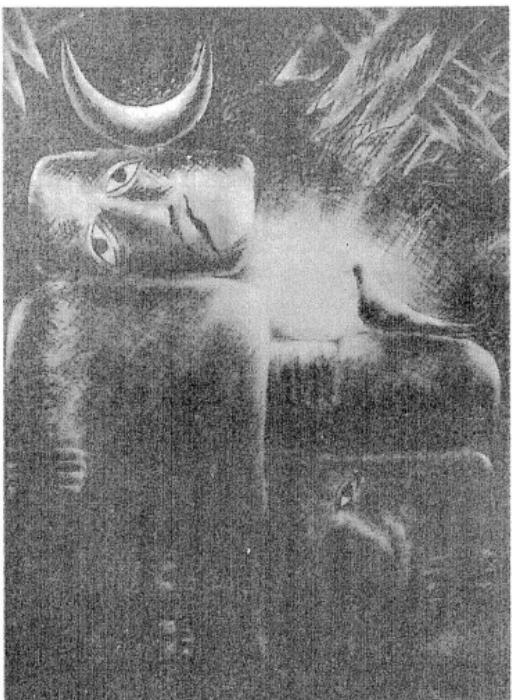
لا يعلمون " وهو فعل الملوك الجبابرة ، وهذا زنا البهائم ، حدثنا بذلك عمر بن أبي عمر بن حفص بن حفص بن عمر ، عن أبيه ، إبراهيم بن الحكم ، عن ابن عباس رضي الله عنه ، في قوله تعالى : " لو لا أن رأى برهان ربه " ، قال : جاء جبريل عليه السلام فقال : يا يوسف ، أما علمت أن الطير إذا زنا تساقط ريشه ، وأن الثور إذا زنا وقع الدود في قرنه ، وزنا الطير أن تنزو حماقة على الدجاجة ، وزنا الثور أن ينزو على حمار أو جنس غير جنسه .
الحكيم الترمذى (المنهيات) - ٢٥٠

زواج الأطفال

وبنت تسع إذنها معتبرة إن لم تكن مع الولى مجبرة
أى إذن بنت تسع سنين صحيح
معتبر نصا لقول عائشة : إذا بلغت
الجارية تسع سنين فهي امرأة ، رواه
أحمد وروى عن ابن عمر مرفوعاً ،
ويعناه : في حكم المرأة ، ولقوله عليه
السلام : " تستأمر البنتية في نفسها
فإن سكتت فهو إذنها ، وإن أبى فقل
جوزاً عليها " ، رواه أبو داود ، وقد
انتفى الإذن فيمن لم تبلغ تسع سنين ،
فيجب حمله على من بلغتها .
ثم إن كان الوالى مجبراً كأنى
البكر ، فاستئذنها سنة وليس بشرط
كالكبيرة ، وإن لم يكن مجبراً كجد
البنتية وعها وأخيها ، فلا يزوجها إلا

هيبة الزوج

ولا ينبعى للرجل أن يمزح مع المرأة
فتطلع فيه طمعاً يخرجها عن طاعتة ،
ولا أن يسلم ماله إليها فيصيير هو
كالرهن فى يدها ، فربما استفنت
واسْتُوْقَتْ لنفسها ثم تركته ، وقد قال
الله تعالى : " ولا تؤتوا السفهاء
أموالكم التي جعل الله لكم قياماً " ، بل
يتبعى أن يمزح بنوع من الهيبة .
وأكثر العلاج فى إصلاح المرأة منها
من محادثة جنسها ، ومن خروجها من
بيتها ، واطلاعها من ذروته ، وأن تكون
عند هذه عجوز تؤدبها وتلقنها تعظيم
الزوج ، وتعرفها حقوقه .
ابن الجوزى : (الطب الروحاني) - ٦٢



فيؤتي كتابه ويجد فيه سينات كثيرة ، فيقول : إلهي ، ما فعلت هذه السينات ، فيقول الله تعالى : إن لى شهوداً ثقات ، فيلتفت إلى يمينه وشماله ولم ير أحداً من الشهود ، فيقول : يا رب أين الشاهد ، فيأمر الله جوارحه بأن تشهد عليه فتشهد ، فتقول الآيات : إننا قد سمعنا والعيتان :

إننا قد نظرنا ، واللسان : أنا قلت ، وكذا الرجال واليدان : إنما فعلنا ، والفرج أنا زينيت ، فيبكي العبد متخيراً ، فيأمر الله تعالى به إلى النار ، فتظهره من عينه اليمنى شعرة واحدة تستأنث من الله تعالى أن تتكلم فييان الله تعالى لها فتقول : يا رب ألسنت قلت أى عبد أغرق شعرة واحدة من أچفاته بدموع عينيه من خشيتى إلا أنجيته من النار ؟ فيقول الله تعالى : بل ، فتقول : أنا أشهد أن هذا العبد المذنب قد أغرقنى بالدموع من خشيتك ، فيأمر الله تعالى به إلى الجنة ، فينادي المنادى : إلا إن فلان ابن فلان قد نجا من النار بشعرة واحدة من جفون عينيه !

الخوبوى - (درة الناصحين) - ٢٧٣

وتدخل بيته ، وفي البيت سبعون سريراً ، وعلى كل سرير سبعون قرasha ، وعلى كل فراش زوجة عليها سبعون حلة ، يرى مخ ساقها من لطافة الحل .
٢٢٠
الخوبوى (درة الناصحين) -

حوريات الجنة

روى عن النبي أنه قال إن الله تعالى خلق وجوه الحور العين من أربعة الوان : أبيض وأخضر وأصفر وأحمر ، وخلق أبدانها من الزعفران والمسلك والكافور ، وشعرها من القرنفل ، ومن أصابع رجلها إلى ركبتيها من الزعفران الطيب ، ومن ركبتيها إلى ثدييها من العنبر ، ومن عنقها إلى رأسها من الكافور ، ولو بزقت (بحصقت) واحدة منها في الدنيا لصارت مسكاً ، ومكتوب على صدرها اسم زوجها ، واسم من أسماء الله تعالى ، وفي يد كل منها أسوره ، وفي أصابعها عشرة خواتم من الجواهر والملؤن .
٢٢١
الخوبوى (درة الناصحين) -

دموع آدم

يقال إن آدم عليه السلام بكى حين هبط من الجنة ثلاثة أيام وما رفع رأسه إلى السماء حياء من الله تعالى ، وسجد سجدة على جبل الهند مئة عام

شعرة واحدة

وفي الخبر : إذا كان يوم القيمة ، يوقف العبد بين يدي الله تعالى

بن عتبة بن ربيعة تبني سالماً وأنكحه ابنة أخيه هند ابنة الوليد بن عتبة وهو مولى لأمرأة من الانصار "آخرجه البخاري، وأمر النبي فاطمة بنت قيس أن تنكح أسامة بن زيد مولاه ، فنكحها بأمره . متفق عليه . لكن لم يرض من المرأة ، والأولئك كلهم ، الفسخ ، لأن للزوجة ، ولكن واحد من الأولياء فيها حقاً، حتى لو زوج الآب بغير كفء، فللأخ الفسخ، نص عليه لأنه ولد في حال ، يلحقه العار بفقد الكفاءة، فملك الفسخ كالمتساوين.

السابق. ٥٠٤

يلاذنها كالبالفة، وأما البتيمة دون التسع فلا تزوج بحال، لأن الولي ليس مجبراً، ولا إذن لها حتى تبلغ تسعًا فاكثر.

ابن يونس البهوي (المنج الشافعيات) ج ٢٠، ١٢٠

شرط الكفاءة

كفاءة النكاح فيه تشترط وخالف الشیخان في الشرط فقط لكن لم يرض فسخ العقد حتى أخ على أبيه يعتدي يعني اختالف الرواية عن أحمد في اشتراط الكفاءة لصحة النكاح ، فروى عنه أنها شرط، فإنه قال: إذا تزوج الولي العربية فرق بينهما ، وهذا قول سفيان، وقال أحمد في الرجل يشرب الشراب: ما هو يكفاء لها يفرق بينهما ، وقال لو كان المتزوج حائلاً فرق بينهما لقول عمر: (لامعن فروج ذوات الأحساب إلا من الأكفاء) رواه الخلال، وهذا اختيار الخرقى، فلو رضيت المرأة والأولياء بغير كفء، لم يصح النكاح لأنها حق الله، وإن عدمت الكفاءة بعد العقد لم يبطل النكاح.

والرواية الثانية: ليست شرطاً في النكاح واختارها الشیخان ، قال في الشرح: وهي أصح، وهذا قول أكثر أهل العلم، وروى عن عمر وابن مسعود لقوله تعالى : إن أكرمكم عند الله أتقاكم ، وقالت عائشة: إن أبا حذيفة

سبعون في سبعين

في الخبر أن وراء الصراط صحراء فيها أشجار طيبة، تحت كل شجرة عينان من ماء ينفجر من الجنة، إحداهما عن اليهود، والآخرى عن المسلمين، والمؤمنون حين يجاوزون الصراط يشربون من إحدى العينين فينزلون عنهم الغل والخيانت والقدر والدم والبخل ، فيظهر ظاهرهم وباطلتهم، ثم يجيئون إلى حوض آخر فيغتسلون فيه، فتضيّن وجههم كالقمر ليلة البدر، وتلين ثلوسهم كالحرير، وتطيب أجسادهم كالمسك ، فينتهون إلى باب الجنة، فتخرج الحور، فتعانق كل واحدة، زوجها

فأعجبتهما، فآراداهما، فأبىت عليهما حتى يعلماها الاسم الذي يصعدان به إلى السماء فعلمها، ثم آراداهما فأبىت حتى يشربا الخمر فشرباهما.

و قضيا حاجتها، ثم خرجا فرأيا رجلا فظنوا أنه قد ظهر عليهم فقتلاه، وتكلمت الزهرة بذلك الاسم فصعدت، فخنست، وجعلها الله شهابا، وغضبت الله تعالى على الملkin ، فسمماهما هاروت وماروت، وخيرهما بين عذاب الدنيا وعذاب الآخرة، فاختارا عذاب الدنيا.

فهمما يعلمان الناس ما يفرقون به بين المرء وزوجه، والذى أتزل الله عن وجل على الملkin فيما يرى أهل النظر والله أعلم - هو الإسم الأعظم الذى صعدت به زهرة، وكاثا به قبلها وقبل السخط عليهما يصعدان إلى السماء، فعلمه الشياطين، فهى تعلم أولياءها، وتعلمهم السحر، وقد يقال إن الساحر يتكلم بكلام فيطير بين السماء والأرض ويطفو على الماء.
ابن قتيبة الدينورى (تاویل مختلف الحديث) - ١٦٩.

يبكي ، حتى جرت دموع عينيه فى واد سرديب، فأنابت الله تعالى فى ذلك الوادى من دموع عينيه: الدارصينى والقرنفل، وشربت الطيور من دموع عين آدم، فقالوا: لم تشرب شرابا أذب من هذا، فظن آدم أنهم يسخرون منه لعصيانه، فأوحى الله تعالى إليه: يا آدم إنى لم أخلق شرابا الذى وأذب ماء عيون العصاة.

الخوبى (درة الناصحين) - ٢٧٤

إمام فاجر

وأما قوله : "صلوا خلف كل برق فاجر، ولا بد من إمام بر أو فاجر"؛ فإنه يزيد السلطان الذى يجمع الناس ويؤمهم فى الجمع والأعياد، يزيد: لا تخرجوا عليه، ولا تشقوا العصا، ولا تفارقوا جماعة المسلمين وإن كان سلطانكم فاجرا، فإنه لا بد من إمام بر أو فاجر، ولا يصلح الناس إلا على ذلك، ولا ينتظم أمرهم.

ابن قتيبة الدينورى (تاویل مختلف الحديث) - ٨ - ١٤٧

تكفير التفكير

وأما كتب الفلسفة فالباطل غالب عليها، بل الكفر الصريح كثير فيها، وكتاب (الإحياء) له حكم نظائره، ففيه أحاديث كثيرة مصححة وأحاديث كثيرة ضعيفة أو موضوعة، فإن مادة

هاروت وماروت

وهما ملكان أهبطا إلى الأرض حين عمل بنتو آدم بالمعاصي، وأمرا لا يذروا ولا يقتلوا ولا يشربوا الخمر، فهم ساعتها (الزهرة) تخاصل عليهم،

ابن كرامة البهبهى (رسالة إبليس)
٤/٣٢-

مصنفه في الحديث والأثار وكلام
السلف وتفسيرهم للقرآن، مادة
ضعيفة.

ابن تيمية (شرح العقيدة
الأصفهانية) - ١٤٦

اجتهدوا .. وتعصبوا

هؤلاء، أهل الذمة في البلاد
الإسلامية، تتركونهم هملاً
تستخدمونهم، وتستطبوthem، ولا نرى
منكم فقيها يجلس مع ذمي ساعة
واحدة، يبحث معه في أصول الدين،
لعل الله تعالى يهديه على يديه، وكان
من فروض الكفايات ومهمات الدين أن
تصرفووا بعض حكمكم إلى هذا النوع،
فمن القبات أن بلادنا ملأى من علماء
الإسلام، ولا نرى فيها ذمي دعاه إلى
الإسلام مناظرة عالم من علمائنا، بل
إنما يسلم من يسلم إما لأمر من الله
تعالى لا مدخل لأحد فيه، أو الفرض
دنيوي، ثم لم يلت من يسلم من هؤلاء
يرى فقيها يمسك ، ويحدثه، ويعرفه
دين الإسلام، ليشرح صدره لما دخل
فيه، بل - والله - يتركونه هملاً لا
يدرك ما باطنها: هل هو كما يظهر من
الإسلام، أو كما كان عليه من الكفر؟
لأنهم لم يرُوه من الآيات والبراهين ما
يشرح صدره، فيها أنها العلماء، في
مثل هذا فاجتهدوا ، وتعصبوا.
الإمام السبكى (معبد النعم ومبيد
النقم)

الزراعة للكفرا

وقال بعضهم: المزارعة مذمومة، لما
روى أن النبي رأى شيئاً من الآلات
الحراثة في دار قوم فقال: «ما دخل هذا
بيت قوم لا تأكلوا»، وسئل عن قوله عز
وجل : إن تطيعوا الذين كفروا يريدونكم
على أعقابكم أهوا التعرّب؟ قال: «لا»،
ولكنه الزراعة».
الإمام الشيبانى (الكسب) - ٦٣

تطرف في التشبيه

وسائل بعضهم معاذًا العنبرى: أله
وجه؟ (يعنى الله سبحانه) «قال: نعم،
قلت: فعين؟ قال: نعم، حتى عدلت
جميع الأعضاء من أنف وأذن وصدر
وبطن، وهو يقول: نعم، فاستحببت أن
أنكر الفرج، فأقاميت بيدي إلى فرجي،
قال: نعم، فقلت: ذكر أم أنثى؟ قال:
ذكر، ففرح القوم غير هؤلاء المعتزلة،
فابنهم لعنوه وكفروه.

حتى الخراء

حتى المرأة، قال: فقال: أجل، لقد نهانا
أن نستقبل القبلة بفانط أو بول، وأن
نستنجى باليمين، وأن نستنجى بأقل
من ثلاثة أحجار، وأن نستنجى برجيع
أو عظم، وفي صحيح مسلم وغيره
 ايضاً عن جابر قال: نهى رسول الله
 صلى الله عليه وسلم أن نتمسح بعظمة
 أو بغيرها.
 ابن تيمية (البيان المبين) - ٩١/٦٠

وقد ثبت في صحيح البخاري
 وغيره من حديث أبى هريرة، نهى
 صلى الله عليه وسلم عن الاستنجاء
 بالعظم والروث في أحاديث متعددة،
 وفي صحيح مسلم وغيره عن سلمان
 قال: قيل له قد علمكم نبيكم كل شيء

ملف

م

ابن رشد: فيلسوف المستويات المتعددة

د. مجدي عبد الحافظ

بمراكش، ثم يثبتت في الوظيفة نفسها مع أبو يوسف يعقوب التسّور حتى محننته في سنة ١١٩٥ حينما هوجم من قبل الدوّجماتيين من المتأسّلين من يظهرون في كل العصور، ويخرج ابن رشد متخفيا إلى اليسانة بضواحي قرطبة، ولم يعد للبلاد إلا قبل وفاته بفترة قصيرة، وتوفي بقرطبة عام ١١٩٨م. وهو المعروف في أوروبا بالشارح الأكبر أو المعلق كما يحلو لدانقى تسميته، وهو أهم فلاسفة المغرب على السواء. الفيلسوف العربي الأندلسي الذي أثر في الغرب حتى أصبح يمثل مدرسة فكرية عرفت باسم «الرشيدية» Averroism و هي ما أطلق

أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن رشد، ولد بقرطبة عام ١١٦٦، في أسرة تضم فقهاء مشهورين. وكانت قرطبة في هذا العصر ساحة لنشاط فكري واسع تتمتع فيه الفلسفة لدى الصحفة بأهمية بالغة على الرغم من أنها كانت تؤخذ بشك وريبة من قبل رجال الدين وال العامة من المؤمنين. تولى ابن رشد في البداية قضاء أشبيلية لفترة قصيرة. قبل أن يقدم الفيلسوف ابن طفيل إلى الأمير أبو يعقوب في سنة ١١٧١م. ثم قاضيا على قرطبة. إلا أنه في سنة ١١٨٢ يحل محل ابن طفيل كطبيب للسلطان يوسف

وفقيها، وقاضياً. ومن المعروف أنه قد مارس مهامه الوظيفية الرسمية تحت عمامته القاضي والطبيب، ولم يقتصر على هذا بل ألف في المنطق وفي الميتافيزيقاً وفي علم النفس، وشمل اهتمامه الفلك واللغة.. الخ.

ابن رشد وعصر التذبذب: لكي تفهم ذلك التذبذب الذي أتسم به عصر ابن رشد، لا بد من وضع أيديينا على الطبيعة السياسية لهذا العصر، حيث سادت دولة الموحدين التي عمل ابن رشد في كنفها، وتقلد مناصبه داخل إطارها العام. لقد قامت الدولة منذ البداية على أطروحات محمد بن تومرت الملقب بالمهدي والذي حكم بين (سنة ١١٢١ وسنة ١١٢٨ م) واحتللت ياطروحاته أفكار اجتماعية متقدمة كالعدل والمساواة، وعمل ببنفسه على ترسيختها على أرض الواقع. في نفس الوقت الذي امتنق فيه أفكاراً دينية متزمنة مثل تحريم ليس الشيب المفتوحة على الطريقة الأندلسية على النساء، ووضعه الخمور والقيثارات والمزامير والصنوج والدحوف على نفس المستوى من التحرير، بل وقد بنفسه العامة في عمليات تحطيم وحرق هذه المظاهر. هذه الإزدواجية التي ميزت إقامة الدولة على العودة إلى صفاء الإسلام الأول، ورفض تأويل القرآن والسنّة والرأي والقياس، والإلتزام بظاهر النص. هذه الإزدواجية أرخت بظلها على سلاطين الموحدين فيما بعد حيث عاش ابن رشد، فكان على السلاطين أن يماطلوا العامة الذين على اكتافهم قبامت

على تيار فكري بدأ في الغرب اللاتيني في القرن الثالث عشر الميلادي، وسلم فلاسفة العصور الوسطى الغربيين - دون استثناء - بأن شروحات ابن رشد لأرسطو تمثل الذروة في فهم واستيعاب وهضم هذه الفلسفة الأرسطية، وسلموا له بالريادة والعبقرية.

هذا وتشعبت عن المدرسة الرشيدية بأوروبا مدارس وتيارات يصعب في هذه المعالجة السريعة التعرض لها، ولخلافاتها، وإلى ما أحدثته من أثر لا ينكر على التنوير الأوروبي.

مثل أرسطو لابن رشد الفلاسيوف والرجل الكامل، حيث يقول في تعليقه على «رسالة النفس» لارسطو: «إن هذه النقطة شديدة الصعوبة، وإذا لم يكن أرسطو قد تحدث عنها فلان هذا كان صعباً، بل ومستحيلاً عليه اكتشافها، إلا أن يكون قد وجد شخص آخر مثل أرسطو.

لأنى اعتقاد أن هذا الرجل كان معياراً للطبيعة، ننوج اختبرته الطبيعة لكي ترى إلى قدر يمكنها الوصول إلى الكمال الإنساني في هذه الموضوعات (traite de paix). من هنا مثلث فلسفة أرسطو لابن رشد الفلسفة الوحيدة، لذا وضع كل جهوده في العمل على تخلیص هذه الفلسفة مما شوهها من تفسير الشراح والمعلقين، سواء من المسلمين أو من البيوتانيين على مر العصور، حيث أراد أن يعيدها لنقائتها الأولى وصفاتها الذي خرجت به على يد أرسطو. وعلاوة على أن ابن رشد كان فلبيسوفاً شهيراً فقد كان أيضاً طبيباً

هذه الحلول قبل أن يقدم حلوله الخاصة. وكان يجره دأبه هذا في أحيان كثيرة إلى الأسهاب. وفي الأغلب فقد كانت هذه الشروح الكبرى موجهة إلى الصحفة القادر على متابعة تلك المنهجية الصارمة.

وفي المستوى الثاني حيث التلخيصات أو الشروح الوسطى، ولعلها كانت موجهة إلى نوعية أخرى من القراء، ربما تمثلت هذه النوعية في طلاب العلم، حيث افترضت تلك الشروح الوسطى أن القارئ يملك النص الأصلي موضع الشرح، لذا فهي تكتفى بابراز ما يدل على بداية الفقرة في النص الأصلي، حتى تبدأ في التلخيص بلغة أبسط من اللغة المستعملة في المستوى الأول، ولعل اقتراب لغة المستوى الثاني من المستوى الثالث لا يجعلنا نميز بدقة بين المستويين، حيث يتشاركا في أن في كليهما يحاول ابن رشد بسط أهم موضوعات الكتاب موضع الشرح.

وهي المستوى الثالث حيث الشروح الصغرى أو الجوامع، فلعلها كانت مقدمة أصلاً إلى العامة، ولهذا اشتتملت على عروض موجزة ومستقلة للمخاضمين الأساسية للكتب موضع الشرح، وغير ملتزمة لحد كبير بالنص الأصلي، ولا بالترتيب الوارد فيه، بل أكثر من ذلك يمكن الاستثناء بمزارات أخرى طالما تعين في بسط الموضوع، حتى وإن لم تكن لأرسطو. ولم تكن الشروح على الإطلاق عملاً سلبياً خالياً من الروح الرشدية، بل كان عملاً

الدولة، وفي نفس الوقت تصسيب ممارسة الفلسفة لدى الصحفة عملاً تفرض عليه السرية من قبل البلاط، حيث تأثرت الفلسفة بعدى ما يقدمه السلطان لها من اهتمام، وبذاته تذهب موقعها في الدولة تبعاً لمشيئة السلطان الجديد والذي سرعان ما كان يضحي بالفلسفة والفلسفه لإرضاء نزعات العامة. ولعل ابن رشد قد دفع ثمن هذا التبذيب، وهذه الأذواجية، على الرغم من محاولة حل هذه الإشكالية على المستوى النظري من خلال أفكاره عن «الحقيقة المزدوجة». وكان ابن رشد قد عاش في مستويين: الأول عمل طبق فيه ظاهر الشرع كقاضي وفقير، وفي المستوى الثاني حاول أن يتجاوز - على المستوى النظري - واقعه لينظر للحقائقين، وتختلف من عناء الفعل على مستوى الواقع، كما سترى.

مستويات إنتاجه العلمي: (يمكن تصنيف إنتاج ابن رشد في الشروح إلى مستويات ثلاثة: إلى الكبير والوسطى والمصغرى)، يعطى كل منها أسماء خاصة بها فالكبير يسميه الشروح، ويعمل فيها على الحافظة على ترتيب النص، وهي عبارة عن فقرات تأتي تباعاً، تمثل كل فقرة فكرة محددة، يبدأها في الغالب بكلمة «قال» ثم يورد النص الأصلي، ويعقب هذا شرحه للنص، فيتابع النص خطوة خطوة، ويصيغ المشكلات الأساسية ويفرد لها المفهومات، ثم يوضح الحلول التي يضمنها في تعليقه الداخلي على النص، ثم يقوم باختبار

شاب هذا النوع من المستويات تقييمه لا تعتمد بالضرورة على أساس اقتصادي أو اجتماعي، ولكنها تعتمد على أساس عقلي معرفي وثقافي تبعاً لنوعية الحاجة والأقوال التي يستخدمونها، حيث ميز ابن رشد بين ثلاثة مستويات هي: «العامة» و«الخاصة»، وما «بين العامة والخاصة». وذلك في كتابه «تهافت التهافت»، و«فصل المقال»، ورسالة «مناهج الأدلة»: **المستوى الأولى: العامة** (الخطابيون): وهو جمهور الناس وعامة الشعب، وتبني معارفهم على الحسن، بحيث يقتصر الموجود لديهم على المحسوس الجسми، ومن هنا فهم غير قادرین على إدراك المعارف البرهانية، ولا إلا الاشتغال بها، وتبقى معارفهم شديدة السطحية، ويطبع الخطاب في حياتهم دوراً عظيماً فيهم خطابيون ويتشارون بالأقوال، **المستوى الثانية: كما ترتبط آذانهم بعملية التخييل التي لا يمكن أن يعقلوا شيئاً إلا من خلالها، فما هو ليس بجسمٍ لا يمكن تخيله.** ومن هنا يصبح التوجّه إلى العامة مرتبطاً بمحدودية عقولهم، وبالتالي لا يتم إلا عبر التمثيليات الحسية لكل المفاهيم المجردة، وعلى الأخص الفلسفية «فالعقل الفعال» لا يدرك إلا بتمثيله «بالمملكة»، والمعاد وهو لدى العلماء من الخاصة «مزيد علم» كنتيجة مترتبة على الاتصال بالعقل الفعال لا يمكن لل العامة إدراكه إلا في صورة رؤية لله أى رؤية للنور. ومن هنا تصبـح الشريعة هي الطريقة المثلـى للتوجـه لهؤـلاـء العـامـة حتى تصـبـح

إيجابيا بكل المقاييس، حيث انتهز ابن رشد الفرصة ليمرر آراءه وأفكاره، وتأملاته العميقية حول كثير من الإشكاليات متعددة الأبعاد، ليبرز وجهه الأمييل كفيلسوف لديه ما ي قوله، إلى جانب تعمقه وتمثيله لفلسفة أرسطو.

ولقد بز لنا هذا الوجه في مؤلفاته الفلسفية الأمينة خاصة في كتابه «تهافت التهافت» ردا على الفرزالي، ولابد أيضا من التنويه أن شروحات ابن رشد لم تقتصر على أرسطو، بل تطرقت إلى أعمال مفكرين آخرين من الاسكندر الافردوسي، ونيقولاى الدمشقى وجالينوس وغيرهم.

هذه المستويات الثلاثة والتي تختلف فيما بينها حجماً وعرضًا، ومتباينة تدل على أن ابن رشد حرص على أن يصل تأثيره إلى فئات مجتمعه المتعددة، وإن ابن رشد كان تنويرياً قبل التنوير، ولم يكن شخصاً انطروابياً متعزلاً عن محطيه، بل أمن بيان للجميع حق في الثقافة، وأن عليه شخصياً يقع عبء أساسى في الاضطلاع بهذه المهمة التي أمن بها إلى أبعد الحدود.

مستويات المترجمة إليهم:
كما تحدثنا من قبل عن مستويات
الإنتاج العلمي الرشدي، ووجدنا أن كل
مستوى يتوجه به فلسفتنا إلى
شريحة اجتماعية بعينها، نجد أنفسنا
مؤهلين لأن لمعالجة هذا الموضوع. حيث

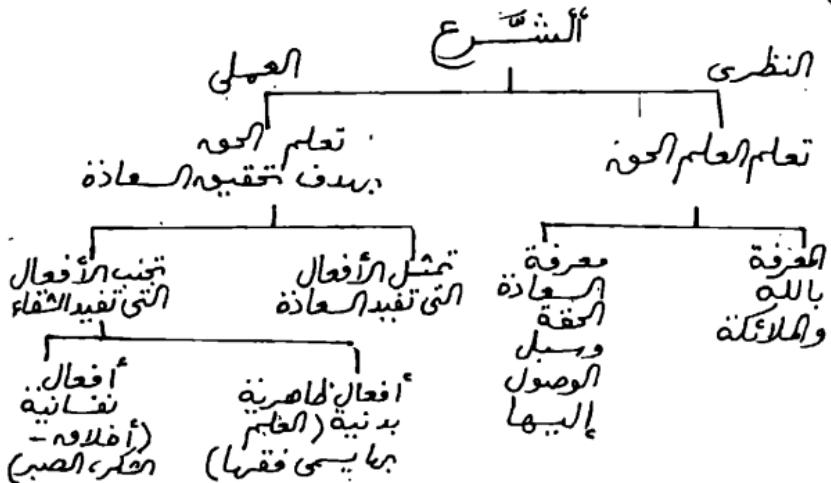
كثيراً من الناس عن الحكمة والشريعة.

وهكذا يصبح هؤلاء الجدليون من علماء الكلام - في رأيه - علة للانقسامات الحادثة في المجتمع الإسلامي، وهم السبب الأصلى في إثارة ومعاداة العامة للحكمة الفلسفية وأصحابها. والسؤال الذى يفرض نفسه الآن: هل يقصد ابن رشد أن تكون هناك فئة على ذاتها دون أن يكون هناك تواصيل، أو ما يربط بين هذه الفئات التى تعيش، وتنتمى لنفس المجتمع.

الدواه الناجح: يتყىق ابن رشد مع أطروحات محمد بن تومرت فى العودة إلى التشريعات الإسلامية فى ثقافتها الأول الذى يحقق العدل والمساواة. إلا أن ابن رشد يفهم العدل بمعنى ارسطى وليس على طريقة ابن تومرت. إذ يفهم أن المساواة هو ولا يجوز أحد على لعب دور الآخر فى إطار الدولة التي ترسم لكل دورة بمعناية. ومن هنا تصبيع المساواة كما يتصورها هي الضامن للإنسجام و الوئام بين مختلف الفئات الاجتماعية. فى ظل هذا التصور تصبيع العودة إلى المتابع الأصلية للشرع ضرورة أساسية لتنقية ما علق به من شوائب التأويل التى أفسدته. لكن هل على يستطيع ظاهر الشرع الإضطلاع بتلك المهمة؟

هل يمكن له أن يكون هو الدواه الناجح؟ إن إجابة ابن رشد بالإيجاب خاصة إذا وضعنا أيدينا على فهمه لميكانيزمات الشرع:

سعادتهم ونجاتهم باتباع الظاهر. المستوى الثاني: الخاصة (البرهانيون): والخاصة لديه مرتبة أرقى يسمىها أيضاً بالمتوررة، والعلماء لهم القادرون على إدراك ما بعد الحس أى ما يدرك بالبرهان. ويتميزون بكثرة معارفهم وشمولها وتنوعها، كما يعنون عنایة شديدة بالصنائع البرهانية لقدرتهم على الفهم المجرد، لذا تصبح مفاهيم «كالعقل الفعال»، و«المعاد الروحانى». الخ ذات دلالة عقلية، ومن هنا تكون الفلسفة هي وسيلة هؤلاء الخاصة حيث يصبح فى متناولهم، بل وفي قدرتهم فهم وإستيعاب موضوعاتها - وتصبح سعادة الخاصة فى هذه العلوم اليقينية. المستوى الثالث: ما بين العامة والخاصة (الجدليون): وهو لديه الذين ينطلقون من مقدمات ظنية، ويقصد بهم المعتزلة والأشاعرة، كذلك يقع فى دائرةهم الغزالى، وتقع مرتبتهم فيما بين العامة والخاصة. وابن رشد يحملهم كل أوزار الفرقـة والمنازعات التي ثارت على مدى تاريخ الدولة العربية والإسلامية كلها. وجرم الجدليين الذى اقترفوه يراه ابن رشد فى أنهم حاولوا غير العصور المختلفة قبل هذا التوازن الذى أراد له أن يسود بين العامة والخاصة عندما يسيران معاً نحو تحصيل السعادة بقيادة الخاصة، حيث قاما بالتأويل (للآيات والأحاديث)، ولم يحافظوا بتاؤيلاتهم القائمة على المقدمات الظنية لأنفسهم بل بإذاعها على العامة مما أوقع الناس فى حروب مدمرة وتباغض مستحكم، فاضل هذا



بالشريعة حيث تعنى بالخاصة كما تعنى بال العامة، ولا سعادة للخاصة إلا بمشاركة العامة. ومن هنا لابد وأن يحدث التواصل بين فئات المجتمع، والذي لن يتم إلا من خلال التعليم، خاصة ما هو موجه منه إلى الأطفال الذين يتلقونه، ويسيرون في فيما بعد على مبادئ الشرع. وعلى القليسوف البالغ الموازنة بين الشراط في عصره وأختيار أفضليها. من هنا فعلى جميع الفئات، ومن بينها أيضاً الحكام ضرورة الالتزام بما تفرضه الشريعة من أفعال وتصورات.

ويبقى على الفلسفة وهم ورثة الأنبياء والجديرون بقيادة المجتمع أن يقوموا بدورهم في تنوير المجتمع والذي يتمثل في مهمة القيام بالتعليم والاشتغال بالفلسفة والتاویل، ومن التصريح للعامة بتاويلاتهم كما يفعل المتكلمون حتى لا يثيروا الشكوك

يرى ابن رشد أن هناك جانبين للشرع يتمثل الأول في تعلم العلم الحق، والثانى في تعلم العمل الحق وهو ما يتحدد في العرض على الإتيان بالأفعال التي توصل إلى السعادة، وتجنب الانفعال التي لا تؤدى إلا إلى الشقاء، وهي بدورها تنقسم لأفعال ظاهرة بدائية يسمى العلم بها «الفقمة»، وأخرى نفسانية وتنحصر في الأخلاق. ومن هنا يمثل الشرع في جانبه العملى جملة من معايير السلوك الاجتماعي «الفضائل العملية»، وتقوم هذه المعايير بتنظيم تصرفات وأفعال الإنسان. ولعل أهم ما يمكن إبرازه في هذا الصدد أن المذهب الفقهي الظاهري لا يطرق إلى حياة الإنسان الروحية في ميدانها الذي لا ينظم الشرع، وهو ما من شأنه أن يتبع لكل إنسان من حق النظر الحر في العالم.

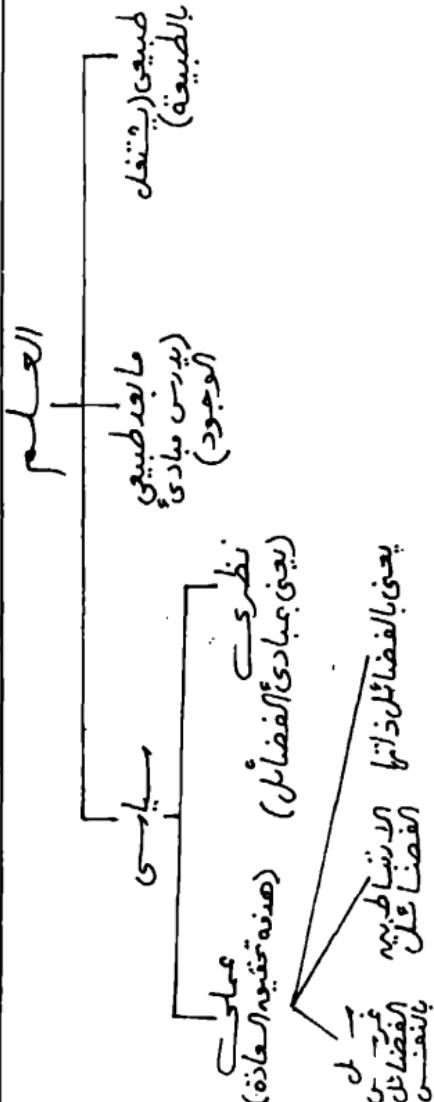
وعلى فئات المجتمع المختلفة الالتزام

والفتن بين العامة المطمئنين إلى معارفهم الحسية البسيطة. لكن هذا لا يمنعهم في الوقت نفسه من تبسيط حقائق العالم والكون بأسلوب تمثيلي حتى مفهوم يقترب من المضمنون الفعلى والعلمي لهذا الحقائق. وتتم عملية التعليم ونشر المعارف تلك على ثلاثة مستويات أيضاً، يبحث الفلسوف في المستوى الأول العالم بحثاً علمياً فلسفياً حرّاً غير مقيد بشيءٍ.

وفي المستوى الثاني يقوم بالتأثيل الفلسفى للنصوص المشرعية المتعارضة مع نتائج المعرفة الفلسفية السابقة للعالم. وفي المستوى الثالث يقوم الفلسوف ببث المعارف العلمية - الفلسفية، والشرع الإلهي الذى قام بتأويله على ضوء الروح العلمية - الفلسفية إلى جمهور العامة فى شكل صور ومتخيليات حسية. ومن هنا تأتى إسهامات ابن رشد فى نقده للتمور الدين التقليدي من الحياة فى العالم الآخر كtrap وعقاب يدنى على تعرف الإنسان فى الحياة الدنيا، وعدم موافقته على المعاد الجسمانى مستعيضا عنه بالسعادة الأخيرة فى بقاء النفس. وأقتمار السعادة البشرية فى الإدراك العقلانى العلمى للنظام الكونى.

طريق السعادة:

لتنبع أيدينا على طريق السعادة
لدى ابن علينا أن نفهم طبيعة العمل
لديه:



مدينتة على البدء بتعلم المنطق ثم الحساب والهندسة والفلك، وصولاً للموسيقى والبصريات والحيل (الميكانيكا).

وبعد إتمام هذا الجزء تبدأ مرحلة أخرى ترتكز على دراسة مباحثت ما بعد الطبيعية، ومجتمع مدينة الآخيار ليس مجتمع الرجال فقط فتحتobil السعادة ينسحب على النساء أيضاً، وعلى القاثرين على المدينة اكتشاف ما لدى النساء من القدرات والاستعدادات الطبيعية مما يعتقد أنه وقف على الرجال، وعليهم تطوير هذه القدرات عن طريق الموسيقى والرياضة وبوسائل التعليم والتربية المختلفة. إذ رأى أن وضع المرأة من اسبابه الفقر السادس فعدم عملها لكسب رزقها يجعلها عالة على من حولها من الرجال. ويرى أن البعض منهن يتمتع بقدرات فائقة لهذا لم يستبعد أن يكون بينهن الفلسفية والحكام وقادة الجيوش على الرغم من بذرة هذا، لعدم تطلع النساء لذلك واستسلامهم للتقليد. وكأنهن لم يخلقن إلا للولادة وإرضاع الأطفال، حيث تمر حياتهن كحياة النبات. ولعله في كتابه «بداية المجتهد ونهاية المعتقد» قد دفع بافتخاره لتسلسلها المنطقى حين ارتى أن عقوبة قتل المرأة ينبغي أن تكون نفس عقوبة قتل الرجال، وحقها في عقد زواجهما بنفسها، ومساواة حصتها من غنائم الحرب مع حصة الرجل، كما أجاز لها الإمامة فى الصلاة حتى بين الرجال.

كان هذا هو ابن رشد قليسوس المستويات المتعددة..

حيث هناك العلم الطبيعي الذى يعني بالطبيعة، وما بعد الطبيعة الذى يدرس مبادئ الوجود، ثم العلم السياسي الذى يقسمه أيضاً إلى نظرى يعني بالفضائل، وعملى يقصر بحثه على هذه الفضائل والأرتباط الحالى بين بعضها البعض، وانسب الطرق لغرسها فى النفوس. وهذا العلم السياسي فى صيغته العلمية لا يسعى إلا إلى تحصيل السعادة. ومن هنا يكتشف ابن رشد في كتاب «ما بعد الطبيعية» مدينته الفاضلة التي يطلق عليها «مدينة الآخيار» وهي على عكس كل المدن الفضالة التي استبعدتها في جوامع «سياسة» أفلاطون، وفي تلخيص «الخطابة» لارسطو. ولا تتحقق السعادة التي ينشدها إلا في مدينته التي تعتبر تجسيداً لدينة الرسول قدি�ماً في فجر الدول الإسلامية. إذ لا بد من زوال الرذائل والجحود والجشع، وتكميس الثروات والأموال من قبل من يعيش في المدينة، ولا بد من زوال الذهب والفضة وهو ما يستخدم في تبادل الثروات وتكميسها، حيث لا بد من حصول أهالي مدينته على كل ما يحتاجون إليه بالمجان، وبشكل عادل. ومن هنا تصبّع عملية التعليم السابقة ضرورية للتربية وتنوير الناس على الفضائل الاجتماعية المرجوة. ومن هنا يستخدم كل ما من شأنه تسهيل عملية غرس الفضائل في نفوس العامة للبلوغ السعادة الحقيقة مثل الشعر والخطابة والموسيقى التي يوليه أهمية خاصة، إذ لا يعني بها الألحان العذبة فقط، ولكن الأغاني ذات المحتوى الناقل للحكمة، ولا يستبعد الأساطير أيضاً باعتبارها تعبيليات حسية. ويوضع محظى هذا المشروع التربوي في

سينما

س

العصير: اقتحام تخوم معتمة

كمال رمزي

رشد. زوجة «جيرار» وأبنته «يروسف» يتبعان الموقف بالالم.. رجال يشعرون المطبط.. ألسنة اللهب تتصاعد.. «جيرار» ينادي ابنته ويطلب منه أن يرحل.. النيران تلتهم جسد المفكر الذي ترتفع ضرخته المدورة لتملاً الآفاق مع ظهور العناوين.

يوفس شاهين، بقريحته المفتحة، زيروجه المشاكسة، وبضموده الفنى، يفتح فيلمه خير افتتاح، محققاً عدة أهداف في مشاهد قليلة.. إنه يعبر عن الكارثة المحيطة بالفكرة، عندما يواجه بالقمع، وراسة الفرد، عندما تبطش به السلطة، وفظاعة سلبية الناس، عندما لا يصيغ لهم دور في صنع حياتهم، بعد تفبيب وغيهم.

فى بداية بارعة، قبل ظهور العناوين، يبرز الفيلم هويته: «كاتدرائية» فرنسية باللغة الضخامة.. الآلاف من الناس.. رجال ونساء، يجلسون القرن الثاني عشر، يترافقون فى المرات وعلى السلام لمشاهدة الحادث الجلل الذى سيتم حالاً، فى الساحة، أمام «الكاتدرائية».. من عمق المجال، فى زقاق جانبي، تندفع نحونا، خيوط تجبرجر، ساحلة، المفكر «جيرار» وقد انفتح البروج وجهه ومصميه.. «الكاردينال» يضع الناج على رأسه، يتقدم نحو بوابة الكاتدرائية، يطل على كومة المطبط المحيطة بـ «جيرار» المقيد بعمود.. رجل يلقى بياناً يؤكد فيه إدانة «جيرار» بالهرطقة لأنه ترجم كتب «المحد» ابن

بلون عيني «يوسف» الزرقاوي، تخنو عليه، وترعاه.

في أجواء من الألفة، حول الطعام، نتعرف إلى قطاع من أبطال «المصير»: ابن رشد، تقوم بدورها مثلثة جديدة، «روجينا» ووالى قرطبة، «سيف عبد الرحمن»، فضلاً عن ولدي الخليفة المنصور.. «ناصر» خالد النبوى، و «عبدالله» هانى سلامة.

وفوراً، يقدم الفيلم جائياً ثائباً من أبطاله: العامة، أمام القصر الملكي، أو قصر الخليفة إن شئت الدقة. من بينهم ينهض شخص متخصص، عبد الله محمود، طالباً من زميله أن يرد، بقرة، على هاتافه، عندما يظهر الخليفة، فالآوامر التي صدرت له تقول بضرورة تغذية غرور «المنصور» حتى يتضخم وينفجر.. واضح الموسيقى التصويرية، كمال الطويل، يستقبل «المنصور» بجملة موسيقية متربعة بالمهابة. محمود حميدة، الذي يزود دور «المنصور» بتفهم، يعطي صهوة جواده، راقعاً وجهه بخيلاً، مستمعاً بكمباه للهاتف القائل «كلنا نداءك يا منصور».. حبات العرق تتصدق من جبين عبد الله محمود، المنهك في الهناف.. وكانت هذه لأجيأ، الدسائس، سنشهد لاحقاً، اجتماعاً تأمري الطابع لمجلس العشرة، المعادي لابن رشد، الذي يضم بين صفوفه «الشيخ رياض»، المراوح، واسع الخليفة، المفروه، الذي يزود دوره مثل عظيم الشأن اسمه «أحمد قزاد سليم».. فضلاً عن شيخ آخر، حليق الرأس، سنكتشف لاحقاً أنه «أمير جماعة» إرهابية. حسب مفهوم الحاضر - يزود دوره مثل يستطيع أن ينقل الإحساس بالغدر والخطر، بمجرد ظهوره، اسمه «مجدى إدريس».

والواضح أن يوسف شاهين باختياره لفرنسا كمدخل لـ «المصير»، إنما يرمي إلى تقديم نفسه كناقد لتاريخ الإرهاب الفكرى فى أوروبا، من ناحية، وكى يقطع الطريق على من قد يتهمنه بعاداته الشرق من ناحية ثانية.. وعلى المستوى الفنى.. تحظى هذه المقدمة - تكاد تكون فيما قصيراً بديعاً - بدرجة عالية من التوهج، لن تتحقق طوال «المصير»، فإلى جانب القدرة على حشد المجاميع، وتحريكها بمهارة، ثمة تقطيع لافت للنظر على تماثيل الكاتدرائية، فالملاكتة تتظر بدشة واستنكار لا يخلو من رعب إلى ما يدور أمامها.. إن الحجر ينطق ويحس في هذه الافتتاحية، وإلى جانب الموسيقى التصويرية العميقة عن المأساة، ثمة المؤثرات الصوتية التي تزيد من تكثيف وطأة الموقف، فصوت حواري الخيوط الخافتة في البداية، التي نسمعها قبل أن نراها، تشير القلق الذي يتزايد مع ظهور الخطيب الذى تلتهمها الشiran وتحرق يدى «جيرار» الذى يكاد يتحول إلى هيكل عظمى.. إن هذه المقدمة القرية، قطعة فنية ثمينة.

إلى الأندلس

عادة، تأتى العناوين، بين المقدمة وبقية الفيلم، كفاصيل زمنى بين تاريخين.. لكنها، فى هذه المرة، تأتى كفاصيل جغرافية بين مناطقين فى العالم.. فمن فرنسا، ينتقل «المصير» إلى الأندلس حيث بيت «ابن رشد»، نور الشرف، يجلس على رأس مائدة الطعام، ومن حوله أسرته وأصدقاؤه، ومن بينهم ابن «جيرار»، «يوسف»، الذى يزود دوره الوجه الجديد «فارس رحومة».. زوجة ابن رشد، صفية العمري، الطيبة، المعجبة

متعبلاً، موحداً، يتشابه مع بعضه ببعض، ويکاد يتطابق مع طريقة يوسف شاهين في الكلام.. وإذا كان الفيلم يفتقر للإحساس بالأندلس، على مستوى البشر، والشارع، فإن خيال يوسف شاهين يخذلك في تصوره عن قصر «الم الخليفة المتصور»، المعروف تاريخياً بعشقة اللعن والأدب، وال دائم الاستقبال للولاة والسفراء.. إن القصر في «المصير» خاو على عرشه، يعيش فيه «المتصور» وحيداً، ليس فيه زوجة أو جارية، لا يکاد يزوره سوى ابن رشد، الذي يلعب معه «الشطرنج» مرة واحدة.. وعندما يطلب منه «المتصور» أن يلعب معه دوراً ثانياً، يرفض ابن رشد، وبطبيعة ظهره خارجاً.

نعم، لم يكن هدف يوسف شاهين، ومعه المشاركون في كتابة السيناريو، الذي سيكتبون له مستقبل كبير، أن يقدم عملاً تاريخياً، يقدر ما يغير عن حاضرها، ولكن.. من قال إن الصدق التاريخي يتعارض مع قضايا الواقع؟

تضييق.. الخناق

يرصد «المصير» غرقى الظلام، المستترة بالشمارات، وانحسار قوى الاستنارة، المؤمنة بالعقل.. وبالطبع، تسعى الجماعات الاستبدادية إلى الاستيلاء على السلطة، من داخلها، بالقرب من الخليفة، كما تجاهل نشر الإرهاب عن طريق تكفير الآخرين، وفي مقدمتهم «ابن رشد»، وقتيل الرسوز، وعلى رأسهم المحنى «مروان».. ويتحتمد يوسف شاهين الإيحاء على نحو واضح، بأنه يشير إلى محاولة اغتيال محبيب محفوظ، سواء بضريبة المدية الفادحة في الجانب الأيمن من الرقبة، أو ما أنسفته عنه التحقيقات

وفيما يشبه المhana، تطالعنا الفجرية «مانويللا» صاحبة الملهى الليلي.. حسب مفاهيمنا.. تقوم بدورها ليلي علىى.. متسامة، رقيقة، قوية، شأنها شأن زوجها المطرب «مروان»، محمد منير، الذي يفني للحياة، والأمل، والناس.. وبينما يلقى «عبد الله»، متربعاً، قصيدة لأبي نواس، يتضرع به عبد الله محسود، كي يستدرجه للانضمام لمجموعتهم الإرهابية، وهو ينبعج في مسعاً.. فها هما، بعد مغادرة المhana، في حمام عام، يداعيان بعضهما، على نحو بدا لي.. وربما كنت مخطئاً.. أن عملي الجماعية يفترس ابن الخليفة، جسياً، بمنظراته، وفي مشهد لاحق، يقوم عملي الجماعية، مستمتعاً، بتدليلك ساق «عبد الله»؟!

المهم، عندما يعرب «عبد الله» عن رغبته في أن يصلح راقصاً، يجيئه الآخر بأن لا يأس في رغبته، على أن يكون الرقص روحانياً.. وهنا، ترتفع لفة السينما، بفضل إيقاعات الذكر المصاعدة التي اختارها كمال الطويل، وتتلذذ كاميلا محسن نصر، في متأهة من مرات وأقيمة قافية، كثيبة، لترتفع عند «عبد الله» المندمج في الذكر مع مئات من شباب.. إنه تعبير بلغ، يوونق فيه يوسف شاهين، في التعبير عن تحولات «عبد الله»، وانضمامه للجانب الآخر، المعادي لابن رشد، العقلاني، و«مروان» مفنى الحياة، و«مانويللا» طيبة السريرة، بل وجبيته الحامل منه، شقيقة «مانويللا»، التي تظهر وتختفي، بين الحين والحين، بلا مناسبة، ومن دون حضور مير.

والحق أن «المصير»، لا يحافظ على مستوى طوال الوقت، فالآداء التمثيلي أحياناً، يبدو

الطنانة.
يتغول «المصير» إنسانياً، داخل روح ابن رشد، الذي يبسو، في بعض اللحظات، كما لو أنه فقد الثقة في تأثير كتاباته على الآخرين.. يصل نور الشريف إلى درجة رفيعة من الأداء عندما يتزوج من تحسولات «عبد الله» الذي أعطى لنفسه الحق في تكفير المختلفين معه، فبروجه متألم، وصوت تختنقه عبارات من يعن نفسه من البكا، يسأل نور الشريف الفتى المجهول عما يعرفه عن الحق، الطب، الرياضيات، الفقه، الكيمياء، الفلكل؛ وفي لحظة يأس، يكاد ابن رشد يحرق كتبه.

أمير الظلام، الإرهابي، الذي يؤدي دوره مثل مقاجأة، مجده إدريس، يظهر علينا في الشارع، مع رجاله المسلمين، على صهوات جيادهم، ليفرض سطوطه، ويشار من «مروان» الذي أذله في موقف سابق.. يطلب من «مروان» أن يركع له، وما أن يتردد «مروان» حتى يلقي طعنة رمح غادرة في ظهره.. وعندما يتهالك قتيلًا، يردد عدوه كمال الطويل وداعاً مؤثراً، يمس شفاف القلب، بتوزيع لحن أغنية «على صورتك بالغنى» توسيعاً حزيناً، يفيض بالأسى.. هنا، تأتى الموسيقى، كمرثية تلقي بمعنى الحياة.

«على صورتك بالغنى» تختلى بالمعانى التبليلة، تعبر عن التمسك بيهودية الحياة، ببساطة الكلمات، سلسة، ذات لحن طبع، لين، يغنىها محمد منير بروحه وبردها الفيلم عدة مرات، تأتى فى أوقاتها قاماً، لذلك فإنها تندمج فى تسجيله.. لكن، فى المرة الأخيرة، بعد رحيل «مروان» ينتاب المفتي نوبة عجيبة من الرقة الزائنة، وبدلاً من أن يقولون «على صورتك بالغنى» يقولوا

مع المخالف التعمدة، المضللة، التي لم تقرأ شيئاً للكاتب الذى دافع عنهم فى أدبه، ولم تسمع شيئاً من أغنيات الحياة التي تغنى بها «مروان»..
وفى موقف يتسنم بالرحمة، واتساع الأفق، يشقق الفيلم على الجناة البائسين، ويعبر، من خلال ابن رشد، عن ازعاجه من إعدامهم.. ذلك أنهم، فى النهاية، ضحايا أكثر من أن يكونوا جادين، سفاكين للدماء.

وكما تمايل نجيب محفوظ للشقاء، يتعامل أيضًا «مروان» للشقاء.. وفي مشهد جميل، مؤثر، يفسده يوسف شاهين بهارة، يقوم «مروان» بزيارة ابن رشد، بصحبة زوجته «مانويللا».. يصافح الجميع بحرارة، ويصوت مبعوح، وبصدق، ترسم على الوجه جميعاً، علامات الأسى العميق، حزناً على ضياع صوت المغني.. لكن فجأة ترتفع عقيرة «مروان» بالغنا، وينطلق تهليل الجميع، وضحكهم، بين فهم «مانويللا»، ذلك أنهم أدركوا أن «المغني» يميح.. إن إنهاء المشهد، بهذه الطريقة، يبدو كما لو أنها زغرودة في جنازة.. تتدحر العلاقة بين المنصور وابن رشد، ويدأه محمود حسيدة الساطع نتبه إلى أن «الملك هو الملك»، وأن «المتصور» لم ولن يغفر تبسيط ابن رشد معه، فالفاليسوك كان يحلوه له أن يخاطب الخليفة بكلمة «يا أخي».. وبلفة عصرنا، وقع الموقف فى خطأ اعتبار نفسه صديقاً للسلطة، وأنه فى مأمن من تقلباتها وأنبابها.

ومع أقول لهم ابن رشد، يرتفع شأن الشيخ رياض، الذى يكمل المدح للخليفة.. ويصوت أحمد فؤاد سليم القوى، الواثق، المفعم بالعاطفة، يلقى خطبة مؤثرة فى جماهير تهتز بعباراته

في الساحة، أمام القصر، وبينما يصعد الشيخ رياض، السلام مفتبطاً، يبدأ إحراق كتب ابن رشد، الذي يتبع الموقف، جالساً في غرفة تجربها الجياد، في طريقه للمنفى، صامداً، متمسكاً.. وهذه النهاية المؤلمة لروح الفيلم، يحشرها يوسف شاهين عندما يدفع نور الشريف للتزول من العربة، بعد أن علم بوصول كتابه إلى مصر، ليتدفع، على الطريقة الشاهينية، مصافحا العساكر، قائلاً: «شكراً.. شكرًا.. مشكراً قويًا»!.

«المصير» في المحصلة الأخيرة، فيلم كبير بطموحة، ونجاز، و موقف، وشجاعته في انتظام تخوم معتمدة، مسلحًا بأنوار العقل، وضباً عواطف تعشق الحياة.

«على سوتوك بالغنى».. أى بالسين وليس بالصاد! يقرر الخليفة مصادرة وحرق كتب ابن رشد، وتفيه، مع مجموعة أخرى من العلماء.. وبهدف إنقاذ مؤلفاته، يتحول «الناصر» تهريباً بنفسه إلى مصر، وينجع في مسعاه.. ومحاول قوى الظلام أن تستدرج «عبد الله» و«الناصر» في التآمر ضد والدهما، لكنهما يبلقان «المنصور» بالمؤامرة، والتي كان بإياد ابن رشد حلقة من حلقاتها.. ولا يفوت الفيلم أن يؤكّد مقوله «المنصور» بالظلم الذي وقع على ابن رشد، فإنه يرفض العفو عنه، ذلك أنه يرى العيب، كل العيب، أن يتراجع الحاكم، سريعاً، عن قرار اتخاذ.. حتى ولو كان القرار خطأنا.



سينما

س

المصائر في المصير

طلمى سالم

الاجتماعية الواضحة. والآن فإن مأخذ المثقفين على "المصير" هو الوضوح الزائف وسيطرة "المضمن" الفكرى على اللغة السينمائية وسطرة "القضية" على "الفن".

ولم يكن يررق لهؤلاء فى السابق رد يوسف شاهين: «إننى أصنع أفلامى للأذكىـاء لا للأفزيـاء». ولم يرق لهم حاليا ردـه بأن لهـما أساسا يريد أن يبرـزـهـ دون إهـانـةـ الفـنـ الجـيـلـ. إنـ هـذاـ التـراوـحـ بـيـنـ الطـرـقـنـ النـقـيـضـنـ لـدـىـ

هـؤـلـاءـ المـنـقـدـيـنـ إـلـاـ يـشـيـ بـغـيـابـ نـظـرـةـ نـقـدـيةـ جـمـالـيـةـ نـاضـجـةـ، مـتـكـامـلـةـ، مـتوـازـنـةـ، صـحـيـةـ، تـعـفـيـنـاـ مـنـ هـذـهـ الـمـراـوـحةـ الـعـجـيـبـةـ، بـاـ تـبـيـحـ لـنـاـ مـنـ تـضـورـ وـاسـعـ عـمـيقـ يـضـمـ الـحـاجـةـ "الـفـكـرـيـةـ" إـلـىـ

«اللهـمـ اـحـتـنـىـ مـنـ الـمـسـتـيـرـيـنـ، أـمـاـ الـظـلـامـيـوـنـ فـأـنـاـ كـفـيلـ بـهـمـ». .

لـعـلـ هـذـهـ الـجـلـسـةـ هـىـ لـسـانـ حـالـ يـوسـفـ شـاهـينـ، حـيـنـمـاـ بـعـاـيـنـ رـدـوـدـ أـقـعـالـ الـمـشـفـقـيـنــ وـخـاصـةـ

الـتـقـدـمـيـنـ وـالـدـيـقـراـطـيـنـ مـنـهـمــ تـجـاهـ فـيـلـمـ الكـبـيرـ

الـأـخـيـرــ

وـالـحقـ أـتـأـمـلـ مـوـقـفـ الـكـثـيرـ مـنـ هـؤـلـاءـ الـمـقـدـنـيـنـ تـجـاهـ الـفـيـلـمــ يـشـرـعـ الـعـدـيدـ مـنـ الـتـدـاعـيـاتـ الـخـاطـرـةــ

كـانـ مـاـخـدـ الثـابـتـ عـلـىـ مـعـظـمـ أـفـلـامـ يـوسـفـ شـاهـينــ هـذـهـ "الـعـصـفـرـ"ـ، عـلـىـ الـأـقـلــ هـوـ الـفـنـوـضـ وـالـتـعـقـيـدـ وـالـتـكـنـيـكـ الـفـنـيـ الـمـتـعـالـىـ عـلـىـ وـعـىـ الـجـمـهـورـ وـالـخـالـىـ مـنـ الـقـضـيـةـ الـو~طنـيـةـ أوـ

لشكلة الإرهاب فيما يشبه "مبادرة" في الصراع الفكرى الراهن، تنهض على أساس أن «الرقص هو الحال».

وأخذ هويدى على شاهين عبشه بصورة ابن رشد وعبشه بالتاريخ واستباحته موضحاً أن الفيلم - كما قال د. عاطف العراقي - ملىء من الناحية التاريخية «بالكيش والتلايس» بما يشكل «فضيحة لا تفتر بحال». الواقع أن موقف فهمي هويدي يعبر -

بصورة أو أخرى - عن رأى كثير من المثقفين. فهذا الرفض بصورة ابن رشد في الفيلم شاركه فيه مشقون كبار مثل د. جلال أمين وحسين أمد أمين، بل والنقد المثقف المستنير مصطفى درويش الذي كان وقيباً ذات يوم، حيث أرسل رسالة تضامن إلى فهمي هويدي بعنوان «فيلم هابط ووصمة عار» (الأهرام ١٩٩٧/٩/٢٢) مؤكداً أن «سيناريو المصير لا يبدل بشكله على تقدير سليم لشخصية ابن رشد ولا عن براعة تجعلتناول سيرته سينمائياً سلاحاً فعالاً في معركة الحفاظ على قيم التنوير»

وفي مسألة ابن رشد هذه، أود أن أسوق الخواطر الموجزة التالية:

الفنان ليس مسؤولاً، وليس مطالباً بتقديم الواقع التاريخية لتلقي عمله الفني. كما أن متلقى العمل الفني لا ينشد من هذا العمل الفني التماس الواقع التاريخية، فتلك إنما تلتقي في كتب التاريخ لدى المؤرخين.

و هنا أود أن أذكر المضيغ بأن يوسف شاهين

الماجدة "الجمالية" في سياق نظري سليم: سياق يرى أن "الأشكال" الفنية هي نفسها "مضامين": ذكرية، وأن "المضامين" الذكرية البديعة بدون أساليب فنية راقية هي كلام في الهواء.

ويبدو أن مرفق المثقفين - المستنيرين خاصة - من "المصير" يخضع لاعتبارات كثيرة عديدة، ليست كلها ثانية. فليس مستبعداً أن يكون هؤلاً، المثقفون المستنيرون قد ازتعجلاً من هذه الهالة الكبيرة - محلها وعاليها - التي حظى بها فيلم "المصير" باعتباره عملاً فنياً مناهضاً للإرهاب والتطرف، بينما هم - المثقفون المستنيرون - ينادلون منذ سنوات عديدة في سبيل العقلانية والعلمانية ونبذ التطرف، بدون أن يتحقق نضالهم - من مؤشرات وندوات وكتب ومحاضرات وملتقيات - بمعناها المترافق مع معايير المثقفون المستنيرون. محققها شاهين بضميه فيلم واحدة من اختفاء مدوٍ، داخلياً وخارجيًا، بحيث أن مؤخرى الثقافة لا بد سوف يعتبرون "المصير" واحداً من أقوى الردود الإبداعية والثقافية على الطرف الآخر.

أبرز الآخذ على "المصير" هو طريقة تصويره لابن رشد، المفكر العربي الإسلامي. وقد اتفق - في هذا المأخذ - المستنيرون والدينيون على السواء. فقد كتب فهمي هويدي، الكاتب الإسلامي المصنف مستنيراً، مقالاً بجريدة الأهرام بعنوان «جنایتان يحق الماضي والحاضر» (١٩٩٧/٩/١٦)، منهكاً ومتهمًا الفيلم وصاحبه بأنهما يقدمان "الرقص" كحل عبقرى

شخصية تاريخية بدقاتها الواقعية. إنما الفنان يجسد تصوره ورؤيته هو للشخصية التاريخية، ولذا فقد اهتم يوسف شاهين بالجوانب التي تعنى به في ابن رشد: العقلانية وتأييد حب الحياة، ومفهومه عن أن الله واسع، ورؤيته التي تؤكد أن الحياة تخلق النص، لا النص يخلق الحياة.

وإذا كان المزبورون على ابن رشد يعرفون أن جوهر فلسفة بن رشد العقلية - التي سببها نفي وشرد - هو التأويل. (تأويل النص القراءى أو النص المقدس بما يتماشى مع العقل والخبرة الإنسانية ومعايش الحياة) فإن ما فعله شاهين بابن رشد هو استجابة للفلسفة الرشيدية في التأويل: لقد أوجل شخصية ابن رشد بما يتماشى مع مطالبات قضيته وصراع عصره الراهن.

وعلى هذا فإن يوسف شاهين يصبح أكثر "رشيدية" من كل البالكون على ابن رشد. إذ يفهيم ابن رشد نفسه: فإن ابن رشد يعتبر «نصًا مقدسًا» بالنسبة للمعاصرين. وعلى المعاصر أن يقول: «هذا النص المقدس القديم بما يفيده حياته». الراهة.

هذه هي الحكمة الرشيدية ببساطة، نقلها شاهين - بسذاجة واعتناق عميقين - عليه هو نفسه.

وهنا يمكن أن نخطو خطوة جديدة في التأمل متسائلين: والأمر كذلك، ألا يصح لنا أن نعتبر المدافعين عن نصاعة الصورة التاريخية غير المؤولة عصرها لابن رشد "ماضيين" بمعنى من المعانى "وارتداديين" بصورة من الصور؟

«ابن رشد لا يتجرأ».

قد التزم الوقائع التاريخية التزاماً حرفيًا، فيما سبق، وذلك في فيلمه الكبير «الناصر صلاح الدين». *

والحقيقة أن يوسف شاهين لم يقصد إلى تصوير فيلم واقعى تاريخي عن حياة ابن رشد وعصره وصراعه ومساته، بقدر ما كان يقصد إلى إنجاز فيلم راهن حول مأساتنا المعاصرة، وإن اتّكأ في ذلك على قيمة ابن رشد، إنطلاقاً من بعض التساؤلات في المأساة السابقة والمأساة الراهنة.

وعلى ذلك فليس في الأمر ابن رشد، بل هناك مأساتنا المعاصرة بذرعة فنية من الزمن القديم. وإذا وضع المشاهد في ذهنه أنه ليس ذاهباً لمشاهدة ابن رشد، بل هو ذاهب إلى فيلم عصري راهن، فإنه سيعفى نفسه من مشقات عديدة، وسيغنى الفيلم من إدانات غير مطلوبة.

«الحل هو الرقص»، نعم، يعني أن حب الحياة وبهجة المدينة الحيوية هو الحل. هنا هو المعنى العميق للرقص والغناء في المصير، أما السخرية والتلعف في التفسير بوضع الجملة هكذا في شكلها المتناقض: «حل التطرف بالرقص» فهو إساءة فهم وإساءة نية في آن.

على أن السؤال الجسدى الذي تشيره هذه الرواية هو: لماذا كل هذا الحزن على شخصية ابن رشد في "المصير" وماخلفها من تشيريه؟ هل يريدون للفنان أن يسير حدو التاريخ حرفيًا؟

نحن جميعاً نتفق على أن الفنان ليس مطالباً بذلك وعليه فإن الفنان لا يسرد تاريخاً ولا يصور

الكامل لرسالته العظيمة الشهيرة «فصل المقال في سما بين الحكم والشريعة من اتصال». ومع ذلك فلم ازعج كل هذا الازعاج حينما شاهدت «المصير»، لأنني أدركت أن ما أراه هو «تاويل» شاهين لابن رشد، وهو رؤيته له التي ركزت على ما يعني المواطن المصري والعربي المعاصر في معرفته ضد التطرف. ولأنني أدركت أن ابن رشد ليس هو هدف الفيلم، بل إنه تكأة ينكى عليها الفنان المعاصر لإبلاغ رسالته الكبيرة.

* * *

لست أقصد مما سبق أن «المصير» خالٍ من أية عيوب، وهل يخلو عمل فني - مهما كان عظيماً - من العيوب؟ لكنني ركزت على إبداء الرأي في مسألة صورة ابن رشد في الفيلم، وليس من شك في أن «المصير» حافل - ككل عمل كبير - بالمخالفات. لكننا يتبعني أن نفهم هذه المخالفات في سياقها الأشمل والصحي، فلا ندعها تذهب عنا جمال العمل وعلوه.

سيأخذ بعضنا على لغة المخوار في الفيلم عاميتها «الشوارعية المعاصرة»، غير أنها يمكن أن نفهم ذلك في إطار سعي يوسف شاهين لإيجاد مفارقة دائمة بين الموضوع (التاريخي أو القديم أو الجليل) وبين لغته، مثلاً فعل في «المهاجر» حينما تحدث المصريون القدماء، بنفس هذه اللغة «الشوارعية المعاصرة». وهو سعي يهدف إلى كسر الإبهام، كما يحدث في المسرح عند كسر الماءط الرابع؟

ولعلنا نسأل: لو كانت اللغة هي العامية غير الشوارعية أو كانت هي الفصحى المعاصرة أو كانت الفصحى القديمة الخاصة بعصر ابن رشد

فإذا كان ذلك كذلك، ألا يندو من حقنا أن نستغرب أن يقف البعض من المستشرقين مناقعين عن صورة ابن رشد ضد ماقوله به يوسف شاهين، بينما هم ينافقون ضد مانفذلة التيارات الدينية الراهنة من دفن وإنكار لمسؤوليات ابن رشد الأساسية: الصلة بين الحكم الفلسفية، وبين (الشريعة) عن طريق التأويل، إعمال العقل في كل شيء، الأخذ عن الغرب والترجمة عنه بما يفيد حاضرنا وحاضرتنا.

وفوق ذلك، فإن بعض هؤلاء المناقعين عن الرشيدية غالباً ما يقترون مواقف «ضد رشيدية» حينما يترصدون الإيذاعات الفنية والأدبية المغذية على التقاليد المستتبة، فيها جمونها ويقدمون بشأنها البلاغات الكيدية للسلطات الإدارية والقضائية.

وهم بذلك يعادون بن رشد نفسه في صوره لفلسفته التي دفع حياته ثمناً لها: حرية العقل وحرية الخيال وأولوية الحياة على النصوص لا تكون بعيدين عن الصواب، حيث إننا نرى أن مثل هذه التجزئة لابن رشد هي نوع من الاتهامية الفكرية الدفينية وأن المصلحة الذاتية في تثبيت الماضي هي التي دعت هؤلاء إلى إنكار صورة ابن رشد في «المصير»، وليس المصلحة العامة، لأن المصلحة العامة التزيمية تتضمن الدفاع عن «كل» ابن رشد وعن تسييد منهجه في حياتنا المعاصرة.

* * *

أنا واحد من محبي ابن رشد ومن الداعمين لأنكاره، وقد نشرنا منذ سنوات قليلة في «الديوان الصغير» مجلتنا «أدب ونقد» النص

الحل ليس بالرقص.

إن شاهين لم يقدم حلاً لمشكلة التطرف والإرهاب في "المصير"، ولم يكن مطالباً بتقديم هذا الحل، سواه كان الحل هو الرقص أو غيره. إنه يجسد المشكلة/ المأساة تجسيداً درامياً دامياً. وإذا أردنا نحن أن نستخلص من هذا التجسيد الدرامي حلّاً، فإن التعرّف المفترض الضيق وهذه هو الذي يدفع البعض للزعم بأن الحل الذي يقدمه الفيلم هو الرقص.

الحل الذي يقدمه شاهين لمشكلة التطرف - كما استنتجته أنا كمواطن لا يتذرع بالدفاع عن صورة ابن رشد لهاجمة الفيلم - هو حلٌ متعدد الأبعاد:

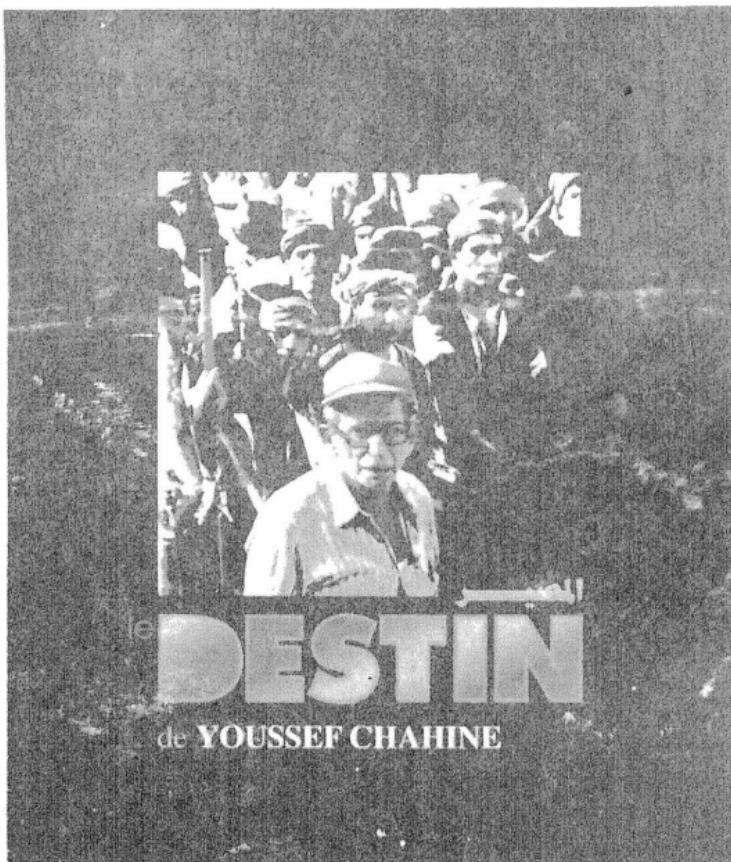
هو تسييد العقل وحرية الرأي وحرية الإبداع والاجتihاد، هو الانجذاب للحياة على النص أو تفسير النص بحسب الحياة لا تفسير الحياة بحسب النص (ولعل هذه النقطة هي محور الصراع كله قديماً وحديثاً، وهي ما تزعج الكثيرين).

هو ألا تتواءط السلطة مع الإرهاب والتطرف، لأن تواطئها يجعلها شريكـة فيه. هو التعايش الدينى والتسامح العقائدى، سواه بين فرقـاء الدين الواحد أو بين الأديان المختلفة. وكل تلك الحلول يمكن بالفعل إجمالها في كلمة واحد هي "الرقص" بمعنى "الحياة". الحل هو الحياة لا الموت! هذه هي الحلول العديدة التي يقدمها "المصير" ، أما الاقتصار الساخر المصر على أن الحل هو الرقص، فهو سخرية في غير مكانها، تم عن التعرّف والتجاهل، وتتم - قبل ذلك - عن المحو من الحلول الحقيقة العديدة التي يقدمها "المصير".

نفسـه، هل كان ذلك سيصبح هو الواقعية أو الأقرب للأستساغة؟ لا أظن بالطبع. الاغتراب في اللغة المستعملة واقع في كل حال، فليختـر المخرج - إذن الاغتراب الذي يحقق معه تأكـيد على معاصرة القضية وراحتـية الرسالة.

وقد يأخذ بعضـنا على الفيلم ميله للتـحدث إلى الغرب في أحد خيوطـه. ولعلنا نفهم ذلك في إطار أن ابن رشد نفسه ليس مفكـراً محليـاً بل هو مفكـر عالـي، وثـة معاـهد ودورـس باسـسه في فرنسـا وأسبـانيا وغيرها، كما أن يوسف شاهين ليس فنانـاً محليـاً فحسبـ، بل هو مخرج للدنيـا كلـها. الحضـارة الإنسـانية واحدة، وإن تـعدـت داخلـها الموجـات المتـنوعـة. ونحن نـعرف أن ذلك الخطـ الكـوني خـيطـ أساسـي في أفلـام شـاهين في السـنوات الأخيرةـ، حيثـ هو منـشـغل بـصراعـ (أو حـوارـ) الحـضارـاتـ، ومنـشـغل بـفـكرةـ التـعاـيشـ الـديـنىـ بينـ المـعتقدـاتـ الـديـنـيةـ، ومنـشـغل بـصـورةـ الآخـرـ عنـ الذـاتـ وصـورةـ الذـاتـ عنـ الآخـرـ. وأفلـامـ "اليـومـ السـادـسـ، الـرـوـادـ بـونـايـرتـ، حـلوـتهـ مـصـرـيةـ، إـسكنـدرـيـةـ لـيهـ، إـسكنـدرـيـةـ كـمانـ وـكمـانـ، الـمـهـاجـرـ" كلـها دـليلـ علىـ سـعيـهـ إـلـىـ التـالـقـ (أوـ التـلاـطمـ) المـضـارـىـ.

وـمعـ ذلكـ، فإنـ الرجلـ لمـ يـجـامـلـ دولـ الغـربـ أوـ يـفـارـضـهاـ كـماـ قـبـيلـ، بلـ عـلـىـ المـعـكـسـ نـقـدـهاـ نـقـداـ قـاسـياـ بـتصـوـيرـهـ مـحاـكـمـ التـفـيـشـ الـاستـبـداـتـيةـ ويـقولـهـ المـباـشرـ إنـ الغـربـ كـانـ يـعـيـشـ فـيـ ظـلـامـ الـعـصـورـ الـوـسـطـيـ وـفـيـ غـيـابـهـ الـجـهـلـ حينـماـ كانـ الـأـنـدـلـسـ وـابـنـ رـشـدـ يـمـلـأـنـ الـدـنـيـاـ حـضـارـةـ وـفـكـراـ وـمـدـنـيـةـ .



فى قوله: «اللهم أحنن من المستنيرين، أما
الظلاميون فأنا كفيل بهم». .
هنا - بحق - «القضية التى لاتختبر بحال».
ومهما يكن من أمر:
يا چو ، ويا كورث مصطفى ، ويا محمد منير:
«لسه الأغانى مكتنة».

هذا الانزعاج السلفي - غير العقلاني - هو ما
 يجعلنا نقول: إذا أصرت النخبة المثقفة على هذه
التزععنة الماضوية الدفينة وعلى هذه التجزئية
الانتهازية فى النظر والسلوك، فببس "المصير" لنا
جميعاً
زحينتنا ستنتظم إلى لسان حال يوسف شاهين

سينما

س

لم تكن موفقاً يا جو

محمود خير الله

مؤلفات ابن رشد (ينمو الحدث السينمائى الذى لعبت فيه كاميرا محسن نصر وموسيقى (كمال الطويل ويحيى الموجى) دوراً عبقرية كان الفيلم بدونهما سيكون بلا أي معizات. يتعامل الفيلم مع العقل فى شخص (ابن رشد) والجهل فى صورة الجماعة الدينية فى الأندلس وعلى رأسها الشیخ ریاض، ونظرًا لاتساع هذا المضمون تم تنظيم شخصيات الفيلم في سياقين سیاق المدافعين عن العقل والمحبين للحياة وهم ابن رشد (نور الشریف) أبو يحيى شقيق الخليفة المنصور (سیف عبد الرحمن) والناصر ابن الخليفة المنصور (خالد النبوی)

مع بداية فيلم المصير، يبلور (جو) مهمة الفيلم ، حيث تحكم محكمة التفتيش الفرنسية بالتنسيق مع الكنيسة بحرق المترجم الذى قام بترجمة كتب ابن رشد في القرن الثاني عشر الميلادى، ويبلور المشهد التغريبى الذى حينما يكون سلطة على العقل والمعرفة والإشارة واضحة في هذا الإسقاط الأولى حيث علينا قبول أى سلطة في مواجهة التيار المتطرف الإسلامى الذى سيؤثر بالمجتمع العربى إلى نفس المصير المؤلم للمترجم الفرنسي المحروق . وبين مشهد البداية (حرق المترجم الفرنسي) ومشهد النهاية (حرق

التي تدفعه للانضمام لجماعة دينية، ثم يحلل روح الخطاب الذي ينبع من الوجه والحرمات والتصورات والميراث الأخلاقى والقيمى وانعكاسه على السلوك والتفسير الاقتصادي لهذه الظاهرة الاجتماعية ولماذا تصدر الجهل والطاعة العمياء ومفاهيم الولاء الأعمى في غياب المعرفة والمناقشة وغيرهما من قيم العقل.

كان لا بد أن نرى عالماً حقيقياً لهذه الجماعة الدينية بدلاً من تصويرها مجموعة رجال تحت قيادة أمير له وجه كاريكاتيري يسكنون الصحراء ومن هناك ينزلون الدينية ويستطيعون تجديد أعداد هائلة من البشر.

أبسط مزايا العقل هي الموضوعية ولكن تدافع عن العقل في الفن لا بد أن تتحلى بالموضوعية، إذا احجزت فائت ضد المنطق ولا تدافع عنه بل تدافع عن هدف شخصي وهذا ليس له علاقة بالفن.

لقد استسهل جو أن يرمي الفارجى فقط ليقيم المقارنة بين العقل وحب الحياة من جانب والجماعة الدينية وشطف العيش من جانب آخر، لتكون المقارنة ظالمة للجماعة وهنا يمكن دور الفيلم الذي يحرك وعلى المشاهد تجاه ابن رشد الذي لا نحبه من عقليته بل من حبه للحياة ونجد شطف العيش عند الجماعة الدينية في مواجهة الرقص والغناء والطعام الشهي عند ابن رشد وجماعته.

هل عرف صناع الفيلم شيئاً من حياة جماعة الحشاشين أو جماعة القرامطة؟ نحن لا نريد من يذكر

والغجريان مروان وزوجته (محمد منير وليلي علوى) ثم زوجة ابن رشد وابنته (صفية العمري وروجينا) وهؤلاء في مواجهة الجماعة الدينية وهم: الشيخ رياض (أحمد فؤاد سليم) وأعوانه عضواً الجماعة الدينية النشطان (عبد الله محمود) (حسن العدل) ومعبد الله ابن الخليفة (هانى سلامه) وعلى رأس هؤلاء جميعاً الخليفة المنصور (محمود حميدة).

وبداية لم يحاول يوسف شاهين الدفاع عن العقل بـ(ثوب العقل) بل بآدوات غير عقلية أحياناً، وحيث إن العمل سينمائى لا بد أن تكون اللغة السينمائية فيه هي السبيل للفكرة لكن يوسف شاهين لم يفل ذلك وترك العمل السينمائى ضحية المضمونى وحده هذا المضمون الذى فرغ المشهد من المحتوى السينمائى وكان المضمونى هو المحرك الأول في الفيلم وهذا ليس من دور الفن، ولا ننسى أبداً أعلى مشاهد السينما عند (جو) في (الأرض) حينما تصارع على الشريف وعزت العلailى على (سقية الأرض) ثم سقطت أثناء صراعهما (جاموسه) في بئر فكان المتصارعان أول من تدافع لإخراج جاموسه من بئر مع مشهد المعاناة والتعب على الملأ حتى خرجت الجاموسة على أيدي المتصارعين كدليل لتبصير السينمائى عن المضمونى واستخدام مفردة سينمائى لظهور الفكرة لا العكس.

كان من الممكن أن ينطلق الفيلم من تحليل لنفسية عضو الجماعة الدينية والظروف الموضوعية والاجتماعية

تناوله كما قلنا لكن أن يحدث ذلك في سياق هذا الحوار الرديء فلهذا معنى آخر.

يضع (جو) حواراً عامياً بسيطاً وسطحياً لفيمه التاريخي متصوراً أنه السبيل الوحيد للوصول للمشاهد، فيقع في منزاق خطير بمساعدة خالد يوسف، إن العامية المصرية لغة شديدة الكثافة وتحمل مفردات أكثر خصوبة من غيرها، لكن أن تقول ابنة ابن رشد ابن الخليفة (أنت بقف) حينما يسرف في مغازلتها فهذا شيء لا يصدق.

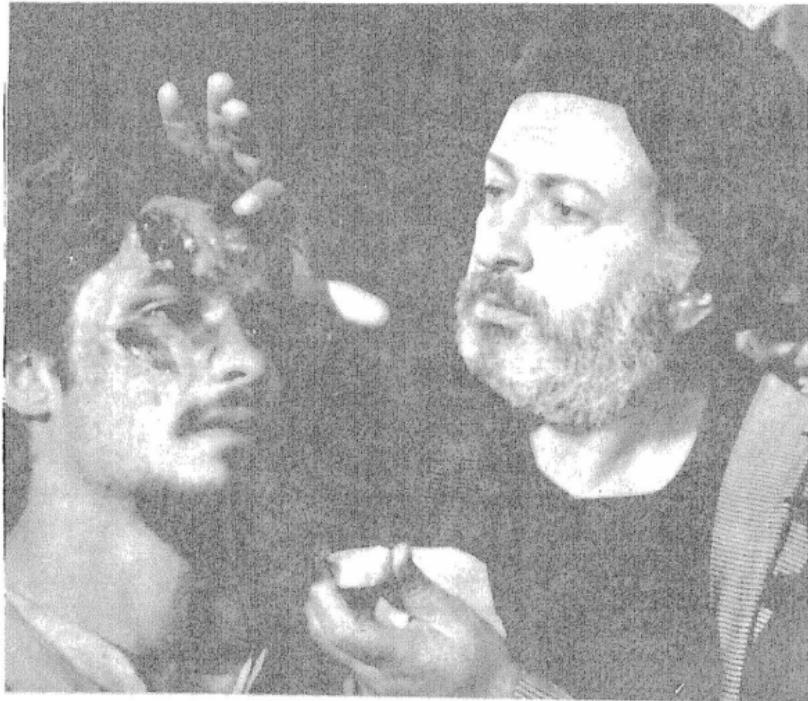
تتضاعف مأساة الحوار حينما يدور بالعامية المصرية بين أجياد (الأندلس) وعلى لسان (يوسف الفرنسي) الأصل والمولود، مأساة الحوار تأخذ بعداً آخر حينما يخاطب ابن خليفة الأندلس عالماً مصررياً في مصر فيكون حوارهما عامياً مصررياً بلا فروق من أي نوع، لتنطوي التواریخ والأرقام والاسئل لكن لا يجب أن ننحطى زكاء المشاهد حتى تصبح عباقرة في الفن.

إن اللغة أحد أشكال الوعي بالتاريخ، لقد كانت هناك عاميات عربية، لكن أن تظل سجناء تصور: العامية المصرية هي الأشمل العامية المصرية هي الأسهل وتنبع على لسان ابن رشد وزوجته اللافاظ العامية الركيكة التي تحيلنا لطريقة (جو) نفسه في الكلام لهذا خطأ رهيب لا يمكن أن يتجاوزه وعي المشاهد الفطن، الأخر في عامية الحوار وركاكته هو قاهرته وحديثه عن الفكر المستنير والعقل والدين ودفاعه عن التنوير وتناوله المنطبق والفلسفة

مفاهيم حب الحياة شفاهة فقط بل تزيد أن تتأثر بالحدث الدرامي الذي يدفعنا لتساءل فيذهب كل منا إلى حيث يجد الإجابة، والسؤال الذي يطرحه الفيلم هو: هل نضع إزكاء دور العقل في مواجهة نبذ الجهل أم ترسيخ اللهو في تجاهلة التزمت؟، أنا أريد من يقلقي المفاهيم المجردة (الأفكار زرى الطيور لها أجنبية لازم توصل للناس) في حين يفعل ما يفعله الخطباء على المنابر، ينطلقون من وعي غبيبي لإثبات أهمية العلم.

لقد كرس (جو) مفردات اللغة السينيمائية في الفيلم لحب الحياة والرقص والفناء في مواجهة الطاعة العميماء وشظف العيش للجماعة بحيث لم يتحرك في تحليله لإنسان هذه الجماعة إلا قيد شعرة هشيشة لا تكتفي بأعرف أية جماعة دينية يريد وأنى زمن ينظر من خلاله على زماننا وأى بطل أسطوري يريد أن يتكross في عقولنا هذه المرة، لقد أصبح الرقص حليفاً للفلسفة هكذا ببساطة، وتجهيز الآخر حليفاً للصوت الواحد، والدفاع عن العقل من خلال (أحادية النظرة) التي يرفضها العقل وتجها الفلسفة عبر كل العصور.

ولم يوفق الفيلم في التعبير عن الجماعة الدينية إلا في مشهد واحد هو مشهد دوران الكاميرا حول نفسها من خلال نفق طويل في تعبير عن دوران الفكر الدينى حول منظفات ثابتة فى حين يكون المركز واحداً والحلقة مفرغة، لقد كان الفيلم غير منطقى فى



وتحجّرٍ عند تصوره هو ليصبح ابن رشد مواطناً مصرياً في القرن العشرين، ويصبح الرقص حليفاً للفلسفة وتُصبح العلوم العربيّة في القرن الثاني عشر الميلادي هي العلوم القاهريّة المعاصرة وحدها ليكون الفيلم قراءة أخرى لمشروع القراءة للجميع.

لأنّهم الفيلم وتنبّش في نوايا صناعه ولكن تحلل مارأينا ونفكّر في خلاصه ذهن أفنى في العمل السينمائي ونقول له: Stop لم تكن موفقاً يا (جو).

والعلم وحربه للجماعات الإسلاميّة المتطرفة لذا سقط الحوار في هوة الخطاب الإعلامي المباشر والمعاصر وأحال بوضوح إلى صراع السلطة المصريّة والعربيّة لهذه الجماعات المتعصبة، أما السلطة فهي لا تدافع عن العقل بقدر ما تدافع عن (نظامها الحاكم) وهي بمشروع القراءة للجميع (مثلاً) تحافظ على كيانها في بث روح التثقيف للمواطن التابع والمطيع لمنظومتها وكذلك يفعل بنا (مصير) جو يريدنا مبهورين ومطيعين

المصير ومحاكاة السلطة

أسامة حبشي

الشاهد، وسيئما يوسف شاهين دوماً
ثير الجدل والفكر ، سيئما تمتلك
مضموناً حاداً كالسيف مهما كانت
العواقب وانتظار فيلم شاهين يعني
انتضار الفكر والجدل والمضمون ..
والمصير كان لنا هكذا - خاصة بعد
سفره لكان .. وخروجه للمسابقة ثم
دخوله : ثم جائزة اليوبيل الذهبي
للمهرجان من مجلـل أعمال شاهين ..
ولكن بحق جاء المصير بعيداً عن
سيئما يوسف شاهين .. وكانتنا في
طريقنا لفقد آخر قلامتنا ألا وهي
سيئما شاهين نفسها، بعد أن ضحى
شاهين بالسيئما الخاصة به وبينما في
سبيل "كان" وفي سبيل المصالحة

ليس من قبيل الصدفة ، أن يكون
عام (المصير) ليوسف شاهين هو نفس
العام الذي تحفل فيه فرنسا بمصر ،
وليس صدفة أيضاً أن يختار (يوسف
شاهين) (ابن رشد) بطلاً لفيلمه ،
كتعبير عن التقاء الشرق بالغرب ،
تزامناً مع مرور مائة عام على الحملة
الفرنسية وقدومها لمصر ، كنموذج
أيضاً للتلاقى الشرقي بالغربي ، كل ذلك
يأتى منطقياً ومرتباً بشكل مقصود ..
ولكن غير المنطقى - في كل هذا - أن
يخرج علينا (شاهين) أو (جو) كما
يحب ، بهذا (المصير) الملىء بالسطحية
في المعنى والمضمون وإن أمتلك الفيلم
جمالية المكان وسحر الصورة في بعض

يحاولون قتل مروان الشاعر المغنى (المغربي الأصل) .. يحرقون دار ابن رشد كل هذا في الخفاء .. إلى أن يصلوا لمرحلة الجهر فيقتلون المغنى .. وينجحون في انتزاع أمر التفويض والحرق لكتب ابن رشد خلال (مجلس العشرة). وسط كل ذلك نجد محاولات التصدى من قبل "ابن شد" و"الناصر" ابن الخليفة الأكبر .. لكنها محاولات فاشلة. ونجد محاولة تسع الكتب التي تتم بعيداً عن علم ابن رشد نفسه تحت رعاية (أبو يحيى) والى قربطة - الأمر يتم وكانتنا نرى مكتبة الأسرة .. يوسف الفرنسي يأخذ نسخة لبلاده في رحلة شاقة وعسيرة يكون آخرها ضياع الكتب في المياه .. فيقرر العودة للأندلس. وكذلك كان كمن يحمل أسفاراً فقط لا كما صدره لنا شاهين - كإنسان ذكي ومحريم على العلم وعند قدره على التوقع لما سيحدث .. النسخة الثانية يحملها "الناصر" ابن الخليفة لصر .. (الحاضنة للفكر والأراء) ابن رشد) فيسلمها لفخر الدين الرازي في رحلة سهلة وقصيرة وعكس رحلة (يوسف الفرنسي) وهناك المحاولة الثالثة لتهريب الكثير للمغرب عن طريق (مزوان) المغنى لكنه يقتل قبل بدء الرحلة ، وعندما يعلم ابن رشد بتوصيل كتبه لمصر يلقي بأخر كتاب في الطريق بنفسه، لتططم الشاشة وترى عليها (الأفكار لها أجنحة محدثة) يقدر يمنعها توصل للناس).

جملة جميلة، تكتب بدلاً من النهاية، وينطق بها (أبو يحيى) أمام الخليفة، كتحد لفكرة الحرق، هذه الجملة لو

والمغازلة للسلطة حيناً وتقديم المبررات لعجزها حيناً آخر..

فيلم (المصير) الذى بدأ (شاهين) بمشاهد المفكر الفرنسي مترجم كتب (ابن رشد) لنرى حال الغرب وظلماته قبل الدخول في حال الشرق وظلماته الماثلة.. ولكن أندلس شاهين غير الأندلس التي نعرفها أو أسبانيا المسلمة .. إن صحت التسمية، فيوسف شاهين جعل فيلمه استطاوماً مباشراً على الوقت الحالى وضرر بالفترة التاريخية ويابن رشد عرض الحائط .. ولم يستغل من الأندلس سوى المكان وأسم (ابن رشد)، وأندلس (جو) يحكمها خليفة مستبد مغورو .. لا يعرف مصالح بلاده ولا أولاده .. له ولدان كل في شأن، الأصغر (عبد الله) محب للحياة وللرقص، وعلى علاقة بفتاة غجرية ، تنبع (الجماعات الإسلامية) في تجنيده معهم .. فيكفر كل من حوله .. الأكبر (الناصر) محظوظ ويريد الجمع بينها وبين الفكر لذلك نراه قريباً من ابن رشد .. وهناك القاسم من الجهل والتخلف لبلاد التور ذلك الفرنسي (يوسف) ابن المفكر الذي حرق في بداية الفيلم، يقيم مع أسرة ابن رشد التي تحبه من أول لحظة نتيجة (عيونه الزرقاء)، وأيضاً من مقربى ابن رشد والى قربطة (اخو الخليفة) (أبو يحيى) وعلى الجانب الآخر نجد (الجماعات) المنظمة جداً، والتي تعرف ماذا تريد وكذلك كيفية الوصول لما ت يريد أيضاً، يحركها قائد واعى ثرى (الشيخ رياض) .. يبدأ دون بتجنيد ابن الخليفة (عبد الله) ..

شخصية (يوسف الفرنسي) صاحب الرحلة الشاقة والصعبة في سبييل المعرفة.. ولم هو فرنسي أصلًا؟ ولماذا يكون أول من يقف بجانب ابن رشد قبل الحريق؟ ولماذا يكون هو المنقذ للكتب قبل حريق الدار بما يخربه من كتب؟ المسالة ليست تعصباً بحكم أنه غربي.. ولكن كان من الممكن صنع فيلم آخر عن ذلك.. عن استفادة الغرب من فكر ابن رشد، بعيداً عن المصير.

حتى شاهين نفسه أثر ضعف السيناريو على الفيلم إخراجياً.. فمرة يأخذ مع رحلة عبد الله في الجماعات.. ومرة ثانية مع مروان ومرضه ومرة ثالثة مع رحلة الفرنسي ومرة رابعة مع رحلة "الناصر" ومرة خامسة مع الخليفة - ومرة سادسة مع الجماعات.. ومرة سابعة مع ابن رشد.. وفي كل مرة يركز فيها شاهين، ينسى المرات السابقة تماماً..

وقد بني السيناريو على تناقضية المشهد .. (مروان) يغنى ، يصاف ، يشفي تحرق دار ابن رشد ، يوسف ينقذ الكتب وهكذا .. وكان الحوار هو المحرك للشخصية وليس سلوكها أو رد فعلها .. لذلك جاء الحوار ضعيفاً حيناً وسانجاً حيناً آخر "الناصر" المحب للسلطة وللفكر يقول عن يوسف (أصل أمه كانت عرافه).. أحد أعضاء الجماعات المكلف يضم عبد الله يقول لهم (إحنا مالنا .. قالوا يجند ابن الخليفة .. فيجند ابن الخليفة).. حتى الخليفة يعلق على موت مروان (مش كل صرصار يموت في الشارع الأمن . يختل)..

استغلها شاهين جيداً وجعلها محورية ومضموناً لفيلمه لرأينا "مصير" مختلف عما رأينا ، ولكن زحام المضامين بالفيلم سواء مضمون التنبؤ أو مضمون القيمة الإنسانية بمفهومها الكروزمو بوليتاني، أو سواء مضمون علاقة الغرب بالشرق .. كل ذلك جعلنا نتوه في جماليات خارجية فقط على المستوى المكانى حيناً وعلى مستوى سحر الصورة السينيمائية حيناً آخر ..

هناك الكثير من المغالطات بالفيلم التي نتجت من أن شاهين أخذ إطار الفترة الخارجى فقط وقدم لنا وجهة نظر ذاتية عن الواقع الحالى فى ثوب تاريخي كمثال .. الذكر مرتبط بالتصوف وليس بالجماعات الإسلامية وكأئدو الخليفة (والى قربة) لم يكن على علاقة حسنة ولم يكن يقيم مع الخليفة .. وهو سبب من أسباب غضبه على ابن رشد .. الخليفة نفسه لم يكن بهذا الفرور والاستبداد .. وكان محباً للعلم ومن مجالس العلماء ..

بالإضافة إلى أن جميع شخصيات السيناريو ليست بنت واقعها .. وليس مقتنة حتى في تطورها الدرامي .. فإن الخليفة "عبد الله" المحب للرقص يتتحول إلى عضو جماعة بشكل مبرر ومنطقى ولكن أن يعيش كما رأينا بذلك مستحيلاً .. الخليفة الصنار و المستبد والمغرور صدقه وفي آخر لحظة يعرف خطر الجماعات ويعرف أنه ظلم ابن رشد.. فيعترف بغيره وبخطته .. وهناك شخصيات متقدمة على العمل الدرامي بالفيلم

الشريف، ليلى علوى، صفيه العمري، محمود حميدة، محمد منير، أحمد فؤاد سليم، محمد ملص (المخرج السورى الكبير)، وغيرهم). لم نر منهم مثلاً مقنعاً سوى محمود حميدة، ومحمد منير وأحمد فؤاد سليم وفي بعض مشاهد صفيه العمري..

حتى نور الشريف الذى بذل مجهوداً واضحاً لم يكن مقنعاً سوى فى مشهددين جلوسه على السلم (يفزل السبت) - ومشهد تحمله لأمتعت قبل النفى مع صفيه العمري، (ليلى علوى) أظن أنها لم تكن بالفيلم أصلاً. أما الثلاثة منير وحميدة وأحمد فؤاد سليم بالفعل رفعوا مستوى التمثيل بالفيلم فمنير بفنهانه وتمثيله قربنا من نية يوسف شاهين فى صنع الفيلم و(محمود حميدة) سيطر على الشخصية وقدم بالفعل ما طلب منه حاكم مغورو مستبد وإن تشابه لعد ما مع دوره فى المهاجر (نقصد الحركة وتبرة الصوت) وذلك ناتج من أن الحوار يكتبه شاهين وكذلك تحديد الحركة.. أما أحمد فؤاد سليم الذى يعيد شاهين اكتشافه منذ المهاجر الأمر الذى يذكرنا بإعادة اكتشاف يوسف شاهين (العليجى)، فقد جمع "أحمد فؤاد سليم فى عبقريته بين الأداء الذهنى والتوافق العضلى لحركاته كقائد للجماعة وكمحرك لها..

من حسنيات الفيلم.. إخراجياً تقطيع اللقطات. أبدع يوسف شاهين فى مشهد الذكر، مستعيناً بإضاءة

الناصر يخاطب ابنه ابن رشد .. (احبسك فى الزنزانة وأزننك) .. وهناك المغازلة فى الحوار ما بين المسيحي والمسلم عن طريق يوسف والناصر.. الناصر يقول: (لاحظ أن أفضل ما عند العرب الإخلاص).

يوسف .. (وانت بقى فكرهم هنا وأن أفضل سمات المسيحيين الوفاء).

كذلك تقديم المبررات لعجز السلطة . ابن رشد يدافع عن الخليفة المفرور المستبد ويبدر عجزه عن مراعاة مصلحة أولاده وبلده (بيان قدرته كده حنعمله فق طاقتة)..

يوسف شاهين قدم لنا فيما يصالح فيه السلطة والفكر ويغازل الجوائز من طرف خفى .. يقدم الجماعات منتظمة جداً ومتنسقة مع نفسها ومع ذلك يضع الخل فى مواجهة تطرفها بالرقص وحب الحياة هل يعقل ذلك؟ وإذا كان الإرهابى لعادل أمام قبلاً قدمنا القاء التطرف بالإعتماد عن طريق كرة القدم .. من خلال مباراة للفريق القومى .. فهنا يوسف شاهين المبدع والمفكر قبل أن يكون مخرجاً فقط يقدم لنا الرقص وحب الحياة كبديل وحل (ترقصن - أرقصن .. غصب عنى أرقصن.. ينشبك حلمك فى حلمى .. غصب عنى أرقصن). أراد شاهين المصالحة بين كل شيء .. السلطة .. الفكر .. الدين .. حب الحياة الأمر الذى يذكرنا بنهاية أفلام الأربعينيات والخمسينيات حيث اكتشاف الحقيقة فى آخر لحظة وزواج البطل من البطلة (ليلى مراد - أنور وجدى).

.. فيلم المصير فيلم النجوم (نور



فارسان أخرين أخذوا بيد القيلم لحد ما
إلى بر الأمان هما مهندس الديكور
(حامد حمدان) والمونتيرة الوعاعية
(رشيدة عبد السلام)، و(رشيدة عبد
السلام) تعاملت مع شاهين كثيرةً
وأبدعت قبل ذلك في إسكندرية ليه؟
وهنا استطاعت أن تصنع ترابطاً بين
الأحداث.

ويبدو أن شاهين منذ المهاجر أصبح
مغرماً بالأماكن السياحية وبالإطار
التاريخي للأحداث .. وأخيراً نقول يا
شاهين نحن نريدك فعد لنا .. (ولا
تصالح وإن منحونك الذهب) فالسلطة
وال الفكر طرقاً نقىض والجاذزة والإبداع
خطانا متوازيان لا يمكن أن يلتقيا.

واعية وبعدسة مبدع وهو "محسن
نصر" وكذلك كان شريط الصوت في
هذا المشهد وإن دل ذلك على شيء فإنما
يدل على أن عبقرية كمال الطويل
مازالت موجودة - كذلك المشهد الأول
بالفيلم صنعته شاهين بحرفية عالية..
خاصة التقطيع ما بين لحظة الحرق
والالتقطيع على وجوه الحاضرين وكذلك
وجوه التماشيل الموجودة بالكتيبة.

ومازال شاهين يمتلك الشفافية، في
علاقته بالحياة فعلأً قدم لنا رحلة شاقة
ممتدة للفرنسي يوسف يوسف من خلال
الأماكن التي اختارها بعنابة وبحسن
فنى عال.

ومازالت قدرته على تحريرك
المجاميع قدرة عالية ومنظمة .. وهناك

مسرح

م

مسوح المرأة بين سالونيكا والقاهرة

مايسة زكي

في القرن التاسع عشر من ادوارد لين، بجانب مقتطف عن الراقصة تيودور في القرن السادس الميلادي التي تابت للتزوج الملك أوغسطس بعد قرار بعد ثوريا من الكنيسة آنذاك، ثم أضمه إلى اعتزال سهير البابلي، وحتى لا تقىد الأمل وتظل «مصر ولادة»، ذكر ما لا يقل عن خمس مخرجات دفعة واحدة في التسعينيات، وهو حدث غير مسبوق حقاً في تاريخ المسرح المصري، والحقيقة أن هذا الرصان لم يتجرأز حدود الصنعة بينما تظل حقيقتان جديرتان بالذكر تشيرهما هذه الورقة. الحقيقة الأولى: هي كيف أجبت عن سؤال الندوة الرئيسية «دور المرأة في التجديد المسرحي»، في بلدى وكيف يكون هذا تقريراً هو السؤال الرئيسي في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى هذا العام بينما صوت المسرح ذاته أصبح صوت أنثى مقهوراً

وأنا جالسة على مائدة الحوار في مهرجان النساء المبدعات في سالونيكا في ندوة المسرح «دور المرأة في التجديد المسرحي»، خشيت من صوت طول الوقت لدى ذلك الإحساس، إنه طبل أجوف يعكس التنسيق الأجهوف المتقن الذى اصطفت به الورقة التي أقرأها.

في عجالة لخصت دور المرأة في المسرح بعد الثورة عبر أمثلة وحواديث خاطفة للمرأة مثلة كانت أم كتابة أم مخرجة، وضعفت القطاع الخاص بممثلاته المشحونات بالإغراء في مقابل القطاع العام بمعثلاته السياسيات في السبعينيات والثمانينيات في محاولة للبحث عن المرأة الحقيقة كما تبحث عنها «سوالين كيز» في كتابها «النقد النسائي والمسرح»، وبعد أن أرهق الرمز المرأة المصرية في مسرح السبعينيات، وأخذ مقتطفاً عن الفوازى

للكتاب منذ عام ١٩٨٧، لكن أصوات تلك الحركة تبعثرت لأسباب عديدة.

أما ثالث تلك الأحداث فهو النتيجة التي كان يعمل من أجلها الحدثان الأولان، هي حركة المسرح الحر الذي استفاد منها، لكنه ظل لقيطاً محروماً من صيغة إنتاجية تحفظ له استقلاله واستمراريته في أن، بينما حافظت الدولة على صيغها الإنتاجية البيروقراطية الترديدة فكان يتلاشى الحدث الأخير أيضاً ومعه الفرصة في مد المسرح، ذلك الصوت المهمش الضعيف لجعوز، بحيل من المبدعين الشباب. وإذا كنت أتصور أن تهميشه المسرح جعل التفاضل بين النسائي وغير النسائي ضرباً من التناقض الثقافية - على الرغم مما يمكن أن نكتب فيه من أوراق علمية - إلا أنني أعود إلى الحقيقة الثانية الجديدة بالذكر التي أثارتها ورقتي في سالونيكا أو سالونيكي كما يقولها اليونانيون - وهي أن اسم المرأة لم يتربّد بهذه الكثافة في المسرح في دور المخرج إلا من خلال صيغة المسرح الحر الإنتاجية التي تعتمد على التمويل الذاتي والدعم المالي من الدولة أو غيرها، وهي الصيغة التي خرجت إلى حين من سيطرة بيروقراطية الدولة ومعايرها. وهي حقيقة لها دلالتها في فكر المرأة باعتبار تحررها وتقدمها، وهنا بالخروج عن الانساق الثابتة البالية (لا دين أن أقول الانساق الأبوية - لا أحب تلك الكلمة بهذا المعنى).

ولتنابع تلك الأسماء بعد سنوات: عبير على، عفت يحيى، رشا الجمال، كارولين خليل، داليا بسيوني، سارة عنانى.

ومهمشاً وقريباً سيلحق بالعورات التي يستحسن عدم ذكرها « لأنها أزمة إبداع وليس أزمة إدارة ». إن الرفاهية التي تتمتع بها بعض المجتمعات في الثورة على مسرح الرجال ذي التراث الضخم، وتلك السيولة في تاريخ المسرح النسائي الذي جعلته مرتبطة أيديولوجياً بقضايا المرأة وكفاحها للحصول على حقوقها في شتي المجالات، لهما ميزتان نكاد نتفقد هما تماماً.

فالمسرح لم يعد عادة مفروسة في ثقافة هذا البلد يعده إنتاج غزير وليس نشاطاً يسرى ويتفاعل في جنبات مجتمعنا بحيث يلتزم بباقي الأنشطة ومسارات التطور والكافح، وبعد أن كان طفل الثورة المدلل تخطاه النظام فسقط سقطة نجلاء.

وفي ظني أنه ب نهاية الثمانينيات وببداية التسعينيات، وقعت ثلاثة أحداث أفرزت اتجاهات مبشرة ما بلشت أن خفت ولم تتتطور وإن ظلت مجرد مسميات.

الحدث الأول هو مهرجان القاهرة للمسرح التجاري، الذي على الرغم من تأثيره السلبي على النشاط المسرحي الرئيسي، إلا أنه أثر في جيل بأكمله من المخرجين الشباب لكنه تنازل عن طموحة في التطور مع السنوات، وفي تكتيف جهوده في دعوة فرق أكبر تاركاً المجال للمعايير الفنية التي بيدها وصول عروض جيدة للمفرجين بالمسرح، فانطفأ وقع الانبهار سريعاً.

أما الحدث الثاني فهو ميلاد حركة نقية جديدة لها لغة خاصة وطموحة نقدى وفنى كبير سبق وواكب الحدث الأول، وكان مقرها مجلة المسرح في صدورها الأخير من الهيئة العامة

قصة

ق

عاشق فينوس

د. هشام قاسم

بين والدى.

توقف:

- لا يكفي هلاكي بالنهار في
الورشة وتحملي سب الأسطى وزجره
لى.. هذه يا ربى أجازة صيفية أم
عكتنة صيفية؟

نظر حوله فوجد بيت الثقافة
مضاء على يساره.. وبين خصائص
شباك حديدى شاهد التليفزيون
مفتوحاً.

- فلادخل هنا أملك بعض الوقت
استمتع بمشاهدة التليفزيون في هدوءٍ
وأزيل الحر من على جسدي بهواء
مروحة السقف.

كان المسلسل سانجاً، شد ساقيه

يحدث بالصدفة في كل عدد من
عشرات السنين أن يسير إنسان غلبان
على الأرض ويجد تحت قدميه كنزاً
ثميناً فينقلب حاله من ضراوة الجوع
إلى الاكتفاء والامتلاء.

هذا الإنسان قد يكون مثله.. بل هو
من القلة الواقرة الحظ من تلك الطائفة
حسبما يراه في نفسه وكنزه.

اثنان سيره بصعوبة نحو منزله
وقت الغروب.. فكراً

- سأعود إلى بيتي منذ الآن لاستمع
إلى السب والزعيق..

وأشاهد الضرب والرقق والواقع
على الأرض.. الذي كثر في هذه الأيام

تصل إلى مخبئها جافاه النوم.
أمام بيت الثقافة لم يدر في باله
سؤال الأمس «هل البيت سيكون هادئاً
من العراق أم لا»، واتجه فوراً إلى عشه
الجديد بيت الثقافة.

ألقى السلام.. البعض منهم رد،
والبعض أهملوه وتابعوا المسلسل اتجه
إلى مكان مجلده مسرعاً فوجده في
موضعه.. لقف أنفاسه:
- الحمد لله.

جذبه وسار به إلى أبعد مكان. قال
لنفسه ضاحكاً:
- هذا الجلد لا يحسن مشاهدته إلا
بالركن البعيد الهادئ.

فر صفحات الكتاب بهدوء وتأنى
هذه المرة. تتابعت صور فينيوس
العارية لجور جوني، تنسيانو، روبنز،
وريثوار، شيلا سكرن. كل هذا الكم
«أحمدك يارب». إنه أمام كنز كبير. لم
يشاهد في حياته إلا صورة عارية
واحدة يحضرها زميله في الورشة..
يظهرها، من حين إلى آخر أثناء
انشغالهم بالعمل ولا يجعل أحداً
يلمسها.. يخفيها بسرعة إذا حاول أي
منهم الاقتراب منها. ثم يمض ضاحكاً.
مع أنها فقدت لعانها من كثرة ثنيها
وفردها، واتسخ جسدها من أثار الشحم
التي بيديه فخاضعت معاملها الأنثوية
وبيدت من الشحم التي بيديه فخاضعت
معاملها الأنثوية وبيدت من الشحم
محشمة.. لكن الكعكة في يد البتيم
عجبة.

عندما نظر إليه أحد الامناء لم
يتهور ويغلق الجلد بل يدارل النظرة
بالنظرة حتى فرمته وعاد إلى متابعة

ووضع كفيه خلف رأسه وأخذ يتجول
ببصره في أرفق المكتبة. شاهد مجلداً
ضخماً جذبه إليه. فتح المجلد فوجد فيه
الكنز.. لوحة لفينوس عارية.
أغلق بقوة فأحدث صوتاً عالياً.
تطلع إلى أمناء المكتبة ونظرها إليه ثم
عادوا وشاهدوا التاليةزيون.

ظل ساكناً في مكانه بعض الوقت ثم
تسحب بيداه تفتح المجلد من جديد
فوجد صورة أخرى لفينوس عارية.
أصيب بالفزع فاعاد غلق كنزه بقوة
وتطلع الجالسوون إلى مصدر الصوت.
ضحك على مشهد لا يضحك في
المسلسل. تركوه وتابعوا المسلسل حذر
نفسه:

- مهما شاهدت من صور.. عليك أن
تتحكم في نفسك فلا "تنصرع" وتتفاق
الكتاب.

أعاد فتح المجلد من جديد على صورة
فينوس التي أوصى عليها منذ قليل.

اشتعلت النار في جسده لم يطق
حرارتها فاطغناها على الفور وارتجمت
الأشياء من حوله.

نظروا إليه فالتفت يساراً ويمينا
ونفسك: وفكرة

- سينقولون من أين مصدر الصوت
هذه المرة والكتاب مفتوح.
أراد أن يثبت لهم أن مصدر الدربكة
هو الكتاب فأغلقه..

فجاء الفعل متاخراً عن الصوت.
حمل كتابه وأعاده إلى رفه.. ثم

مضى يكبريء دون أن يلقى السلام.
في الفراش وهو يضم فينيوس جُنونه عندما تصور أن يداً أخرى قد

متحف درسن». يبدو أنها فعلًا لوحة فنية رائعة لا يرسمها أي شخص... أنظر إلى إنسانية الجسد والارتفاعات الجميلة التي تخرج منه.. الله على الجمال والهيمان والوداعة. آه على السحر الذي ينبع ويشع في المكان .. إنها جعلت الطبيعة التي حولها أنوثية مثلها.

بعد مضيئه تسألهوا لم يجلس بمفرده هناك دائمًا؟ ولم أطأ جلسته اليوم؟ تسألهوا فقط ولم يبحثوا عن إجابة.

بركته الهادئ تسأله بعد ما جلس:-
يارب مهما نظرت إليها.. لم أملأها أبدًا.. ما السر، أبحث عنه في صفحات الكتاب، لوحة فينوس درسن العارية للفنان جورجوني ذات الإعجاب والرضاء حتى أخذ كبار مصوري النساء العاريات على مدى أربعة قرون يشكلون تنوعاتهم على نفس الوضع الذي تجلس به هائمة مستخرجة لا تعينا بالعالم وعموماً لم تكون النساء العاريات نمطاً مألوفاً في الرسوم الكلاسيكية القديمة، وإن ظهرت من فينة والفنية في أركان التوابيت».

أيرسمون نساء عاريات على التوابيت.. الأجانب دول لا ينسون تصيبهم من الديننا حتى وهم ميتون..

«غير أن لمسة قوتها وحيده في تجسيدها تتجلى في انتفاضة بطنها الخفيفة» لمس مُفتوحة الكتاب.

- الله الانتفاضة دي أجمل ما فيها.. مثل انتفاضة يطن زوجة الأسطري سعد صاحب الورشة.

«تستفرق فينوس جورجوني في

المسلسل، وحينما نظرت الأمينة لم يبادرها النظر بل تجول ببصره في أرجاء المكان مصبراً كانه يفكر في كيفية إقامته على حل المотор مثلاً.

ركز بصره في إحداها واحتفل جسده لنظر يدها التي لامست عورتها فاستأنس بفعلها حتى تزلزل كيانه أمامها حمل مجلده وقال لنفسه:-

عليك إخفاؤه في مكان لا يصل إليه أحد غيرك.
أخذ يتتجول ببصره في أرجاء المكان.

ال المشكلة هنا أنه ليس هناك بلاط يمكن خلها لأخفيه تحتها.

أزاح بعض كتب الصف الأول لأحد الرفوف ثم دفن كنزه في الصف الداخلي ثم أعاد رص الصف الأول. خرج من بيت الثقافة واضعاً يديه في فتحتي سرواله وسار سير المليونيرات.

اقرب زميله في الورشة منه ولوح بالصورة أمام عينيه.. فلم يلتفت إليه. مضى وعاد بصورته وثبتها أمامه فلم يعيها بها واستمر في عمله.

قال لنفسه وهو يفك حامولة بمقتاح ١٧ تحت العربية:

الفجيء لا يعرف أن الآثرياء لا ينظرون إلى الفكرة.

ضحك في سره:-
أكيد سيقول لنفسه أنتي انضممت إلى جماعة دينية متطرفة حتى أستطيع إهال صورت.

أزاح كوم الكتب عن كنزه. حمله وجلس به لم يتلهف نحو الوصول إلى إطقاء جذوته، قرأ التعليق الذي كتب تحت اللوحة لأول مرة «فينوس درسن

حانق .. هل سيكون قادرًا على إغاظته من جديد بصورته. هل سيعود إلى تلك الأيام الكثيبة وحيدا دون فينيوس. أمام بيت الثقافة تردد أيدخل من جديد إليه أم يمضي إلى بيته التعيس مباشرة.

- بالأمس بحثت بسرعة واضطراب.. أدخل وأبحث بهدوء ستتجده بالتأكيد.
بهدوء أزاح كتاباً ويعيده بنظام إلى مكانه حتى أتم كتب الرف كلها. مضى من الأجناب محاولاً تجنب نظرهم إليه حتى خرج.
بمجرد خروجه أنفجروا من الضحك.

من جديد أمام بيت الثقافة توقف.
- لم تحصر نفسك في هذا الركن.. لعل يداً وصلت إليك وأخذتك في مكان آخر.

دار حول أرفف المكتبة. اقترب منه أمين المكتبة.

- قل لي يابنتي عن أي شيء تبحث.
- كتاب.

أي كتاب.

- لا أعرف اسمه.

- لا تعرف اسمه؟!

- لكنني أعرف شكله.

شعر أنه إنما وضع ما يريد ستكتشف صورته أمام سائلاً.
- طبع شكرأ.

مضى وقطرات عرق خفيفة تصيبت من على جبينه.

تقدم زميله بالصورة منه. ودمعت عيناه. لابد أن اليوم الذي سيتألف فيه على صورته آت لا ريب فيه.

وقف في منتصف الطريق.

سباتها غافلة عن عريها وسط منظر خلوي تغمره ألوان شقراء تترفع عن العالمحيط. إنها مثل البرعم الذي لم يتفتح بعد.. ويمكن تسميتها بفينوس السماوية.

- إنها فينيوس السماوية وأنا عبدها الأرض يا سلام لو دخلت اللوحة وركعت تحت قدميك يا فينيوس يا حبيبتي. إلى اللقاء لا انظري لأبد أن يكتمل اللقاء بيننا حتى نهايته لأنني أحبك يا فينيوس .

بعد مضييه تساءلوا عن انفراده الدائم بمجلده ويبحثوا هذه المرة عن إجازة حتى وجدوا كنزه المدفون بين الكتب. تصفحوا المجلد ثم قالوا : إذن فالامر كذلك.

تباحثوا في الأمر واتفقوا على إقصائه من المكتبة.

في اليوم التالي أزاح كوم الكتب واثقاً من الوصول إلى كنزه . تسرّع في مكانه: وتصبب العرق من على جبينه: أين مجلدك.

أزاح كل كتب الرف باضطراب.
اقرب منه أمين المكتبة ووضع ساعده على كتفه.

- أبحث عن شيء.
- لا

قالها بفزع
- لم يعثرت كتب الرف بهذه الطريقة.

- اتفرج .. اتفرج.
- علي ماذا.
- علي الكتب.

أعاد تنظيم الكتب على رف المكتبة على عجلة ثم مضى.
نظر إلى زميله في الورشة وهو

يعرفه لم يتربى وأكمل سيره نحو
بيته..
- لقد ضاعت فيينوس متنك.. عليك
أن تسلم أمرك لله.
في الصباح بعد أن أتم إصلاح عربة
البلك أقترب من زميله.
- أرني الصورة التي ملكت.
مضى زميله نحو الورشة ضاحكاً.
- لن أريها لك.
وقف بمفرده لامس عورته كما
تفعل فيينوس التي استرخت أمام
عينيه.

بقي لك ركن صغير لم تبحث فيه..
منتهى أمين المكتبة كدت أنهى
بالأسئلة..
وصل إليه.. في اللحظة التي أمسك
فيها بأول كتاب ليجذبه من علي الرف
لاحظ أن أمينة المكتبة ترنو إليه
وابتسامة داعمة على وجهها. لم ينظر
في الكتاب وأعاده بسرعة إلى مكانه..
مضي ورياح الابتسamas والتلذيات
تدفعه من وراءه نحو الخارج.
بنظرة مودعة تقترب من الشمس
الغاربة أمامهأخذ يرتو إلى بيت
الثقافة حيث تكون فيينوس في مكان لا

قصة

ق

الجدع العايق

خالد إسماعيل

قال خالي:
- آه يا خربانه، لولا بوظان أهلك..
كنا سقطنا أم البيت ده!
فأجابت زوجته بغيظ:
- دم.. ياخذك يا بوقزارة
انطلق خالي وأنا وراءه، صفعها
ثم يصدق في وجهها، حاولت دفعه بعيداً
عنها فدفعني بقوة شاب عفى...
تعاسكت وأجبرته بقوة على الخروج...
كان لعاب فمه يسيل ووجهه أصفر-
كوجوه الموتى- ومرقق يديه
تنتفض.. أجلسسته على المصطبة..
انهمر الغبار و"العرسـة تمرحـ" جاءت
ـعزيزـةـ بـبـكـوبـ مـاءـ قـدـمـتـهـ لـهـ فـقـذـفـهـ
بعـيـدـاـ، فـجـرـتـ ـعزيزـةـ إـلـىـ أـمـهـاـ

(١) - ابن السافل .. متداين من ميت واحد وفاضحتي..
قالها ثم يصدق في الأرض: أشعل سجارة..، نفث الدخان في «السقف البوسـنـ»..، «عرسـةـ» هـزـتـ أـعـوـادـ الـبـوسـنـ فـانـهـرـ الغـبـارـ عـلـيـنـاـ، نـظـرـتـ ـعـزيـزـةـ نـاحـيـةـ السـلـمـ، أـحـضـرـتـ عـصـاـ جـريـدـ، هـشـتـ «الـعـرسـةـ» الـتـيـ تـرـوحـ وـتـجـيـ، وـرـاءـ فـارـ كـبـيرـ، انـهـرـ الغـبـارـ .. مـرـخـ خـالـىـ فـيـ وجـهـ ـعـزيـزـةـ:ـ سـيـاـ بـتـ الـكـلـبـ غـيـرـتـيـنـاـ.. بـسـ خـلـيـهاـ تـغـورـ..ـ نـادـتـ زـوـجـتـهـ الرـاقـدـ فـيـ الـغـرـفـةـ الـجـاـوـرـةـ لـلـمـصـطـبـةـ، أـجـابـتـهـ ـعـزيـزـةـ

بعزيزة فجاءت مهرولة وأحكمت
يديها حول زراعى "عزمى" ثم انهمرت
دموعها:

- سايقه عليك النبى يا خويا..
عشان خاطر النبى.. والنبوى يا خويا
بلاش.
وخلال منكمش وراء ظهرى يتولى:
- حوش الصايغ ده.. حوش ابن
الحرام عايز يدبحنى.

(٢)

دخل علينا رجال من أقاربنا، أخذوا
"عزمى" معهم، نظر خالى إلى بانكسار
ثم تبعث عنينا.

- لحظة دخول امرأة ملفوفة بعلاءة-
دلفت إلى الغرفة...، استعدت "عزيزه"
لعمل "الشائى"، مسح خالى دموعه،
وعادت البهجة لوجهه وكأن شيئاً لم
يحدث، اختفت أصوات الرجال
المعاذين لعزمى، أخرج خالى محفظة
جلدية من جيب الصديرى، فتحها ومد
يده بصورة..

- شايفنى؟!

"الصورة أبيض وأسود، لشاب فى
العشرين له شارب خفيق، لا يضع
على رأسه "عمامة" أو طاقية، يبتسم
وجواره فتاة لها ضفيرة على صدرها،
الشاب يضع يده على كتفها وهى
تداعب ضفيرتها؛ عيناها واسعتان،
شبقتان، شفتاها مثيرتان، لها
غمازتان فى خديها".

- اللي فى الصورة دى بت
ـطنطاـ عشقتها أيام ما كنت مع «جابر
حلق»، كان مقاول كبير، وكان يحبنى
قوى، كان يدينى ٢٠ جنبه مرتب، كلنا

رجوت أن يخزى الشيطان وأن "يوحد
الله" .. نطق بالشهادة..، ثم أشعل
سيجارة واسترسل..

- زمان..، كان الوحد ليه قيمة،
كانت "الشرموطة" اللي جوه دى،
عينها طالعة على...، الله يحرقها أمى
ورطتنى...، الله يخرب بيت أبو الزمن
الوطاوى، اللي وطانا مع الخلق الزئرة..
ربت زوجته:

- آه يا صايع، ياللى ما كنتش لاقى
تلحق..، ليتناك م الشوارع..

رجوت زوجه خالى أن تصمت، ثم
قمت لأقبل عمامته فما زاح يدى
ووجهى...،

- طيب يابط الجعانه، ياللى امك
كانت تشحت من كل بيت لقمة..

. دخل "عزمى" ورأى ثورة أبيه، نظر
إلينا ثم دخل الغرفة..، أحسست
بالورطة، طلبت من خالى أن نخرج
سويا، فرفض، بل شتمنى وكان قرا ما
بداخلى..

- ماتيقاش عبيط..، أقدر..، هي عمل
إيه السائل الرمة

رجع "عزمى" منتفضاً، نظر إلى
أبيه، وأنا أخفف بكلامي حدة ما حدث،
وخارلى لا يكف عن المصراخ:

- أتبص ليه يا صايع..، معبان
عليك قوى؟

وأنا حائز، أنظر مرة إلى "عزمى"
نظرة استعطاف، ومرة استعطف خالى
ليهدأ، "عزيزه" تهدئ أمها التي علا
صوت بكأنها المخلوط بالشتائم، فى
ثوان، كانت بصقة "عزمى" قد استقرت
فى عينى خالى وصارت "المطواة" فى
يده "جاوزة للطعن"؛ صرخت مستفثيا

- خليها ليكى النعمة.. ياختى يام
نعمه انتي؟!
فقال خالى:
- سامع .. أها البت دى قحبة، وابن
الكلب "عزمي" مرافقتها وانا عارف كل
حاجة ابتسامت بعرارة، فانهمهر الغبار ..
كانت القطة طارد الفار فى السقف
وخارلى ينتظر مثالنا:
- حتى الفيران.. حتى الفيران
تاخد دورها فيينا.. دا زمن إيه دا
ياربى؟!
.. سالنى خالى عن الساعة فقلت له
إنها "الثانية" فقال «لسه بدرى ع
العصر» ثم نادى "عزيزية": سالها:
- جايبه معاه حاجة ولا النهاردة
براءة؟
نظرت "عزيزية" إلى خالى نظرة
فابتسم وهو يقول:
.. طيب.. روحي هاتى اللي
هاتجيبه.
ثم وجه كلامه إلى:
- حظك حلو.. هتأكل معايه لقمة
حلوة، جايه من عند الله..
.. المرة اللي جوه دى مررة طيبه..
تفبيب.. تغبيب وتجبيب حاجة.. ربنا
يوسع عليها وقبل أن أرده دخل "عزمي"
ثم خرج وفي يده "الجوزة" فقال خالى:
- أنى اللي فالملاح فيه المصايع.

شغالين فى خط سكة حديد كانت تحت
إيدى ميت نفرم الفلاحين ، كانت أى
بت تتعنى تراضينى، كنت أيامها ما
تشربيشى غير "الميه" التضييف، وكنت
واحد بيت هناك.. كانت الدنيا
عاطليةانى..

«خالى إبراهيم الجدع الزين العايق،
الذى كانت النساء الحوامل تمعن النظر
إليه ليائى أولادهن على صورته الحلوة،
تزوج "حميدة" - التي معه الان - منذ
عشرين عاما، بعد أن رأها فى بيت
صديق له « تعمل خادمة » وأنقذها
عذريتها فأجبرته أمه على أن « يستر
القبلانية »، طلب الجيش فدخله قبل
النكسة بشهور ثم هرب - يومها -
بحوال ذخيرة وبندقية روسى ، ثم
أطلق لحيته وعاش فى بلاد الفلاحين
وأسمى نفسه الشيخ « قتوح » دارت
الأيام وعاد إلى "حميدة" - بعدها أتى
ـ "عزمي" وـ "عزيزية" ثم أصحابه المرض
وقدع فى البيت».

ـ "فوزية" التومرجية - جارة بيت
خالى - علا صوتها - وخارلى يحكى عن
أيام شبابه - بشتيمة لأبنته:
ـ يابت الواطي.. حرقتى السمكات..
ـ والبنت - بصوت وقع تردد:
ـ هوه ده سمعك.. دا بتاع معفن
ـ ماليهش عازه..

ـ يابت الكلب.. النعمة حد يقول
ـ عليها كده؟

قصة

ق

فراugas حياتية

إلى "جاد" الأسواني

محمود أبو عيشة

ونفس ريشه بحركة استعراضية ناصباً عرفة بانتشاء ففاصله الآخر وفقاً عينه حين تدخلت الجارة لتفرق بينهما في حسرة داكنة ثم تنفجر في لحظة تالية لاعنة الفراخ والأولاد والزمن الأفقر والدنيا وسنتينها السوداء، فيما كان السباق يتحقق في عجيرتها ويلعى شفتبيه بطرف لسانه المبتل، كانت هي تتشنج وتتلعن الموت "كل الناس تموت، في كل مكان، آلاف البنى آدميين يموتون كما يولدون، فماذا حدث، لا شيء، مانا يحدث لو، لو، مات، لكنه لم يمت ولم يات ولم...!". صخب كامن عصبي على الكتمان يسكن مسام روحها، ينسكب منقومة

أظل ليالي متشبثًا بوهم أطاراته ساعات طويلة دون كلل أو يأس، أقترب منه ، يصبح في متناول يدي وفجأة يختفي، يغدو سراباً، أعود مرهقاً، أتصبب عرقاً، يتقصد جسدي كله، أحس بعموت ولكن لا أتراجع، أنتظر ريثما التقط أنفاسني، أرتاح قليلاً، أمسح عرقى، ثم أعاود، حتى أقع من فرط تعاستي.

ووضعت رأسى على مرافق متاماً الغروب وحالة الشبق المقلقة لشمس معلقة في سماء تزدهى بغيوم صغير مثل كهوف مظلمة. لفحتنى كلماتها اللاهبة وهى تكلم طيورها حين تنادر ديكان وشب أحدهما على دجاجة الآخر

ورا النساءِ.

- يخرب بيتك هتودينا في داهية.
هبت عاصفة تصفيق وامتلا الخلاء
بالبقاء.. وامتلئنا احتقاراً.

* * *

مدددة على سجادة صلاتها تضفط
حبات مسبحها وتتمتم لما تراني
(مشغولاً الملم "حزن القصيده") وتحنو
على وترفع كفين معروقتين "إلهي
ربنا يعلى مراتبك" وتضمني فاقبل
أطراقيها وأنزع للاختلاء فكانت تعزى
ذلك لغريبي "يا حبة عيني" فكنت
أجلس في حجرها وأحكى لها عن
البنت بتعاعتي وأنها تحبها كثيراً
وتود رؤيتها.

فتبتسم من خلال دموعها الواهنة
وتهمس "مني عيني يا بني".

لم أقل لها شيئاً عن الليالي والبرد
والرمال وعدس "عبد التواب" وضباب
النهايات الملة التي بلا عدد، ولم أحك
لها عن قرني وشعيبان الشهير بجاد
وكريمة التي "كتب عليها" وتكتب له
خطابات ويطلب مني أن أكتب لها
"كلام حب" ليرسله لها مع أقرب واحد
ينزل إجازة، أقول "ما تكتبه أنت
أصدق" يرجونني ويشعل لي سجائر
ويسمو لى شاياً، فكنت أتخيل
حبيبتي وأكتب وأبتسم، يسألني
جاد؟

- خير يا سيد عمك؟

فاريه ما كتبت
- به - يا واكل ناسك
ونضحك وتدمع عيوننا ونتبادل
أنفاساً ممحوشة ونقول في نفس واحد:

على طرف لسانها الملتح برغبة
احترق ، مهرة عفية جامحة وبلا
خيال ، دموع تطفر تمسحها بذيل
جلبابها المتسع فتبعد ساقاها ، إلى
 أعلى الركبة ، غير مشتبتين فتندلق
كواطن محبوسة ، في وقت ما تكون
الأشياء كلها مكنته ولكن ليس ذلك في
كل الأوقات ، لم تتذكر حزنها واختفت.

تصبغ أناملها بالحناء وما سألتها
قالت: لا أعرف ولكنني أتفاءل بلون
الحانه ، ضممتها إلى صدرى فاغرورقت
عيناها وتصبّلت أصابعها في يدي:
قالت: إلى متى تائى كالبشرة ..
وأجهشت بالبكاء .. احتويتها حتى لا
ترى وجهي الذى تعبّره بالضرورة
سحابة غائمة وفكّرت : لو تعرّف؟
ابتسم لى الرئيس مرة فادركت مدى
تفاهتي !

أخذت تلملم الآهات وتنشرها في
ملامحي .

* * *

امتلأت القاعة عن آخرها وفاحت
رائحة الذى العسكري والعرق والرمال
، وضعنا أيدينا على ركبنا والقبعان
على الطاولة المستطيلة أمامنا وقطعنا
النفس ، قال اللواء الدكتور يحزننا من
مخاطر الإيدز والشقوروات المنتشرات
على الطريق ولغده يتطرح يمنة
ويسرة وجهه الأملس يأخذ الوابن
الصحراء .

تبسم مهاب: يا حسرة !
برز وجه الصالون سعيد ، خرس
الجميع وسرى همس:
المشكلة مش نسوان ، المشكلة اللي

اللهم اجعله خير.

ثم نصلى العشاء وننام فى سريره
ملتصقين، عيوننا إلى السقف وأيدينا
تکاد تطول عروقه المسودة وأصواتنا
حالة "كرر" حبيبتي الجنوبية.

ويقرؤونى رسائلها : "دوى
البيب".

ويرىنى قبلتها مطبوعة فى قلب
الصفحة ويدخلها "بحبك"، وننام
صورتها فى حضن وأوراقها فى يدي.

* * *

حيتنى مبتسمة وهى تنشر الخب
فوق طيورها التى تتلقاى فى مرح
وتغنى "قال جالى بعد يومين" وكان
السباك داخلأ لتوه يحمل بعض
المطبات وأكياس الفاكهة، يتدى
حزامه أسفل كرسه المنتفع، تقول "أمى
مسكينة من يوم جوزها ما سافر وهى
تعبانه".

صبيحت اختى شفتياها وقالت : "يا
حرام!".

شعر

ش

مهنة التنفس

محمود شوف

أفضل لوحصار كل شيء طبيعياً
 أن تنضم لهؤلاء الأطفال،
 حاول أن تجثو على ركبتيك
 لتصبِّيك أنا ملي بالبركة التي منحتها
 لى الآلهة
 من الممكن - طبقاً لواقع مشابهة
 حدثت -
 أن تتتعطل قصباتي الهوائية،
 غير أمل في البقاء طويلاً بدون قصبة
 هوائية -
 سأحتاج للألعاب المنزلية،
 أثير روعتها جميعاً نحو الجانب الآخر
 من الأرض
 حتى لا أمتعمها بالنظر إلى وأننا في
 لحظتي الأخيرة ..
 أتألم ..
 وأجثو على ركبتي باحثاً عن أظافرها
 متوقعاً أن تمنعني بركتها التي طلبها
 مايكل أنجلو من البابا
 ومنحه إياها الـ Cor's Pork

وبما أقابلها ..
 بعد أن يكون قد أصبح لديها أصدقاء
 كثيرون،
 يليون لها احتياجاتها الطبيعية
 بمزيد من التعاطف مع خصوصيتها
 الغريب للألهة،
 يحرسون لون عينيها من الأشعة
 الضارة
 ويحملون لها كراريسها الفارغة من
 اسمى
 وبطريق دون رأحتى بأخذتهم التي
 تشبه المراوح
 من الشوارع التي تسير فيها،
 يتبعونني بادخالي ذهاليز الجستابو
 إذا رأوني مرة أخرى جالساً فوق
 الشمس
 في محاولة لمداعبتها مداعبة ثقيلة
 بإحرق أجزاء حيوية من جسدي

مادين أيديهم أمامهم بشكل هيستيري
خارجين على التواميس الطبيعية
أنت الوحيدة الباقية بهدوئك العادي
سيكونون غرقى
لم تتقديهم.. لا أنت
ولا العناية الإلهية
غرقى يطفون على ظهورهم في وضع
مأساوي

ولندر رؤوسنا بحزم
حتى لا نرى بطونهم المنتحفة،
وعيونهم التي تشبع بالكحول
البحري
وجوههم التي أكلتها النوارس
البحرية
وحلّمتها الفرقاطات الرابضة في
المحيطات التي مروا بها،
يُبَشِّرون غاراتهم على الغرقي
الآخرين

سيكونون غرقى
كوتهم الشمس الحارقة،
وبصقّت عليهم المومسات
لأنه لا ينفع يرتجي منهم وهو هكذا
غرقى،
بأعضاء مرخية

تستطيعين إذا الاحتفاظ بلون عينيك
أن تدريكيني قبل أن أتاكِ مثلكم
الأرواح المتأكلة التي صدأت
تنهني سريعاً تحت الشمس - أو فوقها -
كما أن أشلاء مايكوفسكي تقف حائلاً
بيني وبينك
لنذهب إذاً
لنذهب أكثر،
فهم غرقى يتهددون على ظهورهم
بلاأمل،
بلاأنظافر ..

- منابيد

أو أن تصلح لي قصبي الهوائية
لكن أصدقاؤها أصبحوا أكثر من
الطبيعي
يُحجبون عينيها خلف موقع متعدد
للأداء
للوّاقة لون عينيها من الأشعة الحارقة
التي شويت أغراضي فوقها ..

من الممكن أن تتتعطل قصبي الهوائية
ولا أجد من يساعدني على مزاولة مهنة
التنفس - تلك -
ولا أغرب في البقاء أصلاً
ولابد من محاولة للوصول إلى طول
طبيعي
- مثل طولى المناسب -
تستعين في تلك المحاولة بحذاء يرتفع
عن الأرض

بخمسة سنتيمترات كاملة.. ولا تصل
وليس لها إلا الاتكاء على أصدقائها
أنت مثلاً تستطيعين ملء فراغات
كثيرة لدى آخرين
لكن طولاً ممتدًا يتمثل في طوابير
صراصير أخرى
يقف متظراً محاولات صادقة من آلهة
صغيرة
مثلك

سيكونون غرقى
لم تتقذهم العناية الإلهية
ولن تستطع أن تفعل لهم شيئاً
سوّي أن تخبط نسوة المدينة على
صدرهن
ويد العجوز التي أصابها الشلل
الرعاش
ستدعها تحمل الجثث بعيداً
لتلقّيها في البحر مرة أخرى
تقتلهم بالماء ثانية
على أن يكونوا قد سحبوا لفترة
طويلة

شعر

ش

قصائد قصيرة

حسن حلمي
المغرب

روايا

ينير عند الفجر
عتمات القلب.

أفق

الزبد الهائج يتوج الفنجان
قبعة زهو تعلو رأس ديك الجن

قيعات

قيعة، قيعتان، ثلاث...
وظفيرة...
محيا مطموس' الملامع... وأخر...
وآخر...

لم أر، كيوسف، أحد عشر كوكباً!
ولم أر، كايراهيم، إثنى أذبحة؛
ولكنني رأيت الزبدية
تهز جذع نخلتي
وتنسلق آهاتي
وتعصر رحىق لهاها على
شفتي

فترفر حولي الفراشات
وتغيطني المصافير
إذ تنتشس مني النشوة
وأصير باللاؤ ضاءً

شعر بنشوة متقدة امتدتْ
لزمن لم يستطع تقديره ظل خلاله
مشدودها متراخياً في كسل
مسلمها نفسه لأمواج النعيم التي
تجرفه كأنه ريشة في مهب الثمالة.
لكنه بدأ يشعر بالانزعاج حين أدرك أن
عليه أن يخلع جنابته. قام إذن
للاستحمام بعد الاستجمام. غير أنه
تذكر أن الماء مقطوع لأنه لم يكن قد
آتى الفاتورة. هم أن يتوضأنا

ببنت العنبر ولكنه اكتشف أن كل
القنانى فارغة. أبا
اللارج! أبو اللارج! سحقاً لإسرافك!
سحقاً لتبذيرك! لم يبق

لديه من وسائل غير اللبن. وقت
عارياً وطفق يدلق اللبن على
جسمه، وبالتدريج بدأ يياض ريشه
يسود باندلاق اللبن
عليه. هكذا مُسخ أبو اللارج فجأة
غرايا.

القصيدة

لاماء
لاعتب
لم
يبق
سوى
لبن
يسخ
قطرانا.

خجولاً تتنصب الشجرة
وصفيقاً يتخلل الأشجار صفار
البيض... .

ترح الزرقة على ما في الثياب من
قدود...
بينما يستريح سواد الظفيرة على
أم سويد.

صيام

وطائر يواجه الشمال
وطائر يواجه الجنوب

تستقر التفاحة
على الفصن بينهما
نقطة
لباء مقلوبة
تعلو
حاء
في هيئه عين
تظل كالغيمة
شجرة
تمتد أغصانها
أشرعة
ويتنصب جذعها
صارباً

لسفينة زاهية
تبحر بحزم
في
مياه خضراء

نشر القصيدة

بعد أن ضاجع أبو اللارج خليلته،

شعر

ش

قصائد عاقلة

عزت الطيبين

فضحتنا أيها الشاذ

- ١ -

هذا الرجل الشجاع
يدخل المرحاض
ويغلق الباب جيداً
ويفتح المثانة
ويلعن الحكومة
بأعلى خوفه

- ٢ -
زوجتي طردتني من المنزل
فغضفت على الجارة الطيبة
وخابتني تحت سلم بيتها
هيقطنني زوجها
فطردنا معاً
صحوت من النوم
وأنا أعن أحلام "العزوبية"

- ٣ -

تضخض الفؤار
فولد جباراً
صاحت كل الفثاران

- ٤ -
صلى بالناس

صلة الفرقة
في يوم الجمعة

ريثما تمر قوافل العسس والنقاد!!

- ١٠ -

على جدران قصره
آيات ممهورة بالذهب
تحض على طعام المسكين
والمساكين .. تحت سور قصره
يموتون جوعاً!!

- ٥ -
بدأت البنت موسم هجرتها إلى
البحر

إذن فالنوارس سعيدة
تصفق بفتحتتها فرحاً
ويتمد ألسنتها على البعد .. لى
كسيدات غير مؤدبات!!

- ١١ -

الطفل المشاغب
وضع أصبعه في فتحة "الفأ"
وحركه يميناً وشمالاً
فصارت غيتنا
ابتسם بخبيث
عندما صار "الفريق" غريقاً!!

- ٦ -
كل ما قاله الطبيب
للسيدة التي تعاني من البرد
كان عارياً من الصحة!!

- ١٢ -

طرواده
حصان خشبي
يحمل الخديعة
لأطفال قرويين
حرموا في طفولتهم البعيدة
أعب الأطفال !!

- ٧ -
قبل الجندي المحارب
عدوه الجندي المحارب
وبكي على صدره
وقال له: نلتقي في حرب قادمة
إن شاء الله

- ١٣ -

كل ما اخترته الراعي من غناء
ذهب أدرج الرياح
كل ما اخترنته أنا
من رحيق العمر
ذهب أدرجك!!

- ٨ -
المخربون في المطار
ينتظرون لساعات طويلة
وصول طائرة ورقية
أفلست من يد طفل
على الحدود المتاخمة!!

- ٩ -

يفتح قوسين .. ويختبئ، بينهما

صلاح عيسى

كلام مثقفين

جدا.. ولهم ثوره فى التليفزيون!

كنت أتابع حلقات المسلسل السوري «خان الحرير» على شاشة قناة دى الفضائية، حين اكتشفت بالمصادفة، وبعد أن رأيت منه عشر حلقات، أن القناة الثالثة المصرية تقوم بيته، وأننى كنت قد وقعت في غرامه من أول حلقة، فقد أخذت أتابعه على القناتين، لأرى كل حلقة من حلقاته مرتين!

ولا تعود أهمية هذا المسلسل الجميل - فحسب - إلى أن حواره تجري خلال السنوات الأربع الفاصلة التي انتهت عام ١٩٥٨، باغلال اندماج سوريا ومصر في الجمهورية العربية المتحدة، لكنها تعود كذلك إلى أنه يقدم لوحة بانورامية للمجتمع السوري في الخمسينيات، تداخل الوانها وظللاتها، من خلال المزاج بين الصراع على سوريا، الذي كان في قمته آنذاك، وبين صراع أبطاله على امتلاك النفوذ والمال، والحصول على قلب «سعاد» فاتنة «خان الحرير» أهم الأحياء التجارية في حلب.

ويشير «خان الحرير» الذي كتبه «نهاد سيريس»، وأخرجه «هيثم حق» - على نفس المسار الذي حفرته ثلاثة نجيب محفوظ، فهو ينسج حكايته السلسلة والمشوقة، عبر مزاج بين الزمان والمكان، ومن خلال صراع بين شخصيات تشير إلى انماط اجتماعية أو سياسية، من دون أن يفقدها ذلك خصوصيتها الإنسانية، في sistem في إحياء الذاكرة الوطنية والقومية، ويزيد من معرفتنا بتاريخ سوريا، وبتفاصيلها وعاداتها الاجتماعية، ويقدم لنا شاهدا حيا على أننا - بالفعل - أمة عربية واحدة!

وياتي عرض «خان الحرير» بعد سنوات أصم خلالها التليفزيون المصري آذانه، ورفض الاستجابة لكل الذين أتوا عليه بأن يعرض نماوج من الفنانين العربية المتميزة، لأسباب تافهة تعليها مصالح ضيقة، يخشى أصحابها من المنافسة، فيجاريون إذاعة الفنانين العربية، ويشنون الحملات على كل فنان عربي يظهر على شاشة التليفزيون المصري، بدعوى تشجيع الفنان المصري، والحفاظ على السيادة الإعلامية المصرية

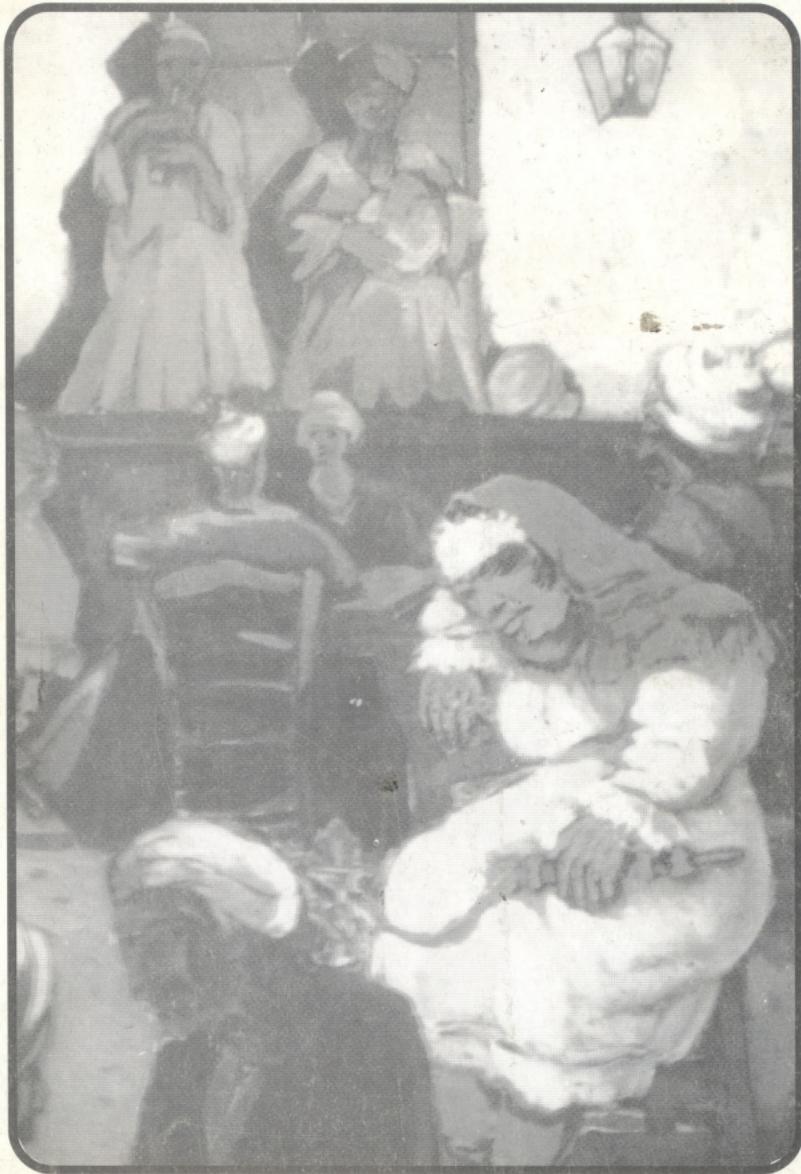
وهكذا حرم المشاهد المصري من رؤية كثير من الأعمال الفنية العربية، من مسرحيات ومسلسلات «دريل جام»، إلى أفلام «الأخضر حاميها»، و«محمد ملصن»، ومن أغاني «ناظم الفرزالي» و«مارسييل خليفة» و«إلياس كرم» و«جورج وصوف»، إلى مسلسل «أخوة التراب» الذي يروي قصة النضال العربي من أجل الاستقلال خلال الحرب العالمية الأولى، وغيره من أعمال المخرج السوري المتميز «تجدت إسماعيل أنزور»، بينما تتنافس قنوات التليفزيون الثماني على تكرار عرض مسلسلات تافهة حفظها المترجون، يدعى أنها مصرية؟

إن عرض «خان الحرير» هو حصافة غير معهودة من التليفزيون، لا يقلل منها أنه عرض في القناة الثالثة، التي لا يتجاوز إرسالها حدود القاهرة الكبرى، ولعل إقبال المشاهدين عليه، يشجع التليفزيون على مواصلة هذه الحصافة، والكف عن سياسة «جحا أولى بلحم ثوره»، التي تو طبقها الآخرون، وامتنعوا عن إذاعة الفنانين المصريين، لأنكمشت جماهيرية أصحاب المصالح الضيقة الذين يقفون خلفها، ولقدروا سيادتهم الإعلامية المدعاة، ولا نصرف عنهم ثورهم، أو جمهورهم الذي ينهشونه بفتونهم الرديئة، في ظل الاحتكار الذي يحاولون فرضه عليه!



أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarab.com



الثمن : جنيهان

الإمل للطباعة والنشر ت : 3904096

رقم الإيداع ٩٢/٧٥١٢